И. К. ГОРСКИЙ

Исторический роман Сенкевича



ГЕНРИК СЕНКЕВИЧ

Портрет работы К. Похвальского

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт славяноведения

И. К. ГОРСКИЙ

Исторический роман Сенкевича



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1966

Ответственный редактор

ИГОРЬ БЭЛЗА

7-2-2
18-Б3-43-66

ОТ АВТОРА

«Феномен, имя которому Генрик Сенкевич, является, пожалуй, самым причудливым феноменом, какой породила польская литература второй половины XIX в. С виду это такой простой, такой ясный, такой светлый писатель, что, казалось бы, разработка его творчества будет одной из наилегчайших задач для историка литературы; а на самом деле он так труден для истолкования, до того изобилует поразительными сюрпризами, что по сей день не только не дождался научной монографии, но вообще... история литературы очень мало знает о его писательском искусстве, равно как и о его индивидуальности» [1].

Так характеризовал в 1957 г. состояние исследований о Сенкевиче видный польский ученый Зыгмунт Швейковский.

С тех пор в Польше было опубликовано немало работ об отдельных произведениях писателя; появилась о нем первая современная монография Алины Нофер (правда, ограниченная рамками научно-популярного жанра); вышла в свет книга Анджея Ставара, давшего в ней эссеистское обозрение творчества художника. Но для создания научной монографии того типа, какой имеет в виду З. Швейковский, всего этого далеко не достаточно. Ученым предстоит еще проделать большую кропотливую работу по изучению отдельных периодов творчества писателя и наиболее характерных для него жанров. К последним относится прежде всего исторический роман. Хотя об исторических романах Сенкевича написано больше всего, но все это работы порядка рецензий, кратких очерков в общих трудах по истории литературы, предисловий, подборок критических статей или же исследования частных вопросов. Они не снимают необходимости сквозного обстоятельного анализа исторической прозы Сенкевича в целом.

«Трилогия», «Камо грядеши» и «Крестоносцы» — вот те произведения Генрика Сенкевича, которые давно уже вошли в золо-

---

[1] Z. Szweykowski. Kilka uwag o «Krzyżakach» Sienkiewicza.— «Pamiętnik literacki», 1957, t. XLVIII, zesz. 4, str. 299.

той фонд национальной и мировой классики. Им и посвящается настоящая книга. Что же касается «На поле славы» и «Легионов», то эти романы не будут рассматриваться. Первый из них, по общему мнению критики, не внес ничего нового, а второй был только начат (как фрагмент незавершенного произведения он больше любопытен с точки зрения намечавшегося поворота в творчестве романиста, чем сам по себе).

Произведения получают признание классических потому, что сильнее других выражают какие-то (преимущественно прогрессивные) тенденции своего времени. Поэтому позднее они представляют в сущности всю литературу породившей их эпохи, выделяются из остальной массы сочинений как ее образцы и сосредоточивают на себе исключительное внимание. Для культурной части общества знакомство с ними начинает приобретать как бы обязательный характер. Повышенный интерес к ним со временем создает традицию, которая, участвуя в формировании эстетических привычек и вкусов, явно или скрыто воздействует на последующее литературное развитие. Все это придает произведениям классики значение непреходящих эстетических ценностей и делает их изучение постоянно актуальным, хотя аспекты этого изучения, разумеется, могут быть различны. Они зависят от постановки конкретных задач исследования, которые подсказываются или даже диктуются запросами живого литературного развития.

Откликаясь на эти потребности и стремясь объяснить их возникновение, исследовать их связь с традициями, литературоведческая мысль, естественно, корректирует или даже меняет аспекты изучения наследства, выдвигая все новые и новые задачи. Если проследить историю борьбы мнений вокруг того или иного произведения, то почти наверняка выявится и та задача, которая в отношении данной вещи остается все еще не решенной и потому научно актуальной.

Считая такой принцип выявления научно актуальных задач достаточно объективным, автор настоящей книги, естественно, рассредоточил анализ критической литературы о Сенкевиче по соответствующим главам. Общий историографический обзор в данном случае едва ли был бы целесообразен. Как показывает анализ этого материала, задачи, встающие перед исследователем по каждому из произведений польского романиста, настолько сложны и различны, что их в настоящее время трудно свести к единой проблеме. По отношению к «Трилогии», например, основной задачей, вытекающей из исканий всей предшествующей критической мысли, является проблема необычайной популярности Сенкевича. Она распадается на ряд частных вопросов, каждый из которых в свою очередь носит тоже сложный и дискуссионный характер. А именно: чем объяснить расхождения между прогрессивной критикой и массовым читателем в оценке «Трилогии»? Каким образом Сенкевич, искажая историю в романе «Огнем и мечом», сумел

тем не менее создать впечатляющее поэтическое произведение? Изменил ли романист свою историческую концепцию и свой творческий метод во время работы над «Потопом», где он, как известно, нарисовал в общем правдивую картину событий? Правомерно ли уподоблять «Трилогию» своеобразной сказке на фоне истории? Каково отношение создателя «Трилогии» к реализму и — у́же — к способам типизации и идеализации характеров? В чем проявилось новаторство Сенкевича, если он, как это принято думать, ни в чем не отступал от традиций и притом широко использовал в своем творчестве довольно-таки тривиальные сюжетные схемы?

Попытку ответить на эти и некоторые другие вопросы читатель найдет в предлагаемой его вниманию книге. Если мы обратимся, далее, к историческому роману «Камо грядеши», написанному с целью апологии христианской религии, то тут основная задача исследования конкретизируется иначе. Прежде всего возникает вопрос, почему «все, наиболее убийственные аргументы против него всегда выдвигались католическим лагерем, а все попытки сохранить или вернуть высокую позицию «Камо грядеши» в иерархии романов Сенкевича чаще всего исходили из марксистского лагеря»[2]? Однозначна ли идейная авторская концепция этого произведения и во всем ли совпадает с нею его художественная выразительность, его объективная идея? Почему Сенкевич, создавая свою «христианскую эпопею», выдвинул, однако, на передний план изображения картины из жизни языческого Рима? Будут затронуты и другие проблемы.

Что же касается «Крестоносцев», то в качестве основной проблемы их изучения определилась (несколько даже неожиданно для пишущего эти строки) задача исследования структуры романа. К перечисленному выше надо добавить еще дискуссионную проблему мировоззрения писателя. Не разобравшись детально во всех этих вопросах, вряд ли можно претендовать на постановку и решение какой-то более широкой единой задачи.

Правда, иным кажется, что такой более широкой задачей, обеспечивающей единый аспект рассмотрения романов Сенкевича, могла бы явиться, например, попытка раскрыть на их примере специфику исторического жанра. Нетрудно, однако, понять необоснованность подобного предположения. Если бы конкретные произведения поддавались глубокому рассмотрению без посредства тех абстракций, которые добываются на путях выявления единства многих вещей того же рода, то не было бы никакой нужды ни в обобщениях, ни в теории. Но в том-то и дело, что научное познание конкретного немыслимо без общих понятий. Так, прежде чем анализировать жанровую специфику отдельных произведений, исследователь сначала должен убедиться в их при-

---

[2] A. Ładyka (Nofer). Henryk Sienkiewicz. Wyd. IV. Warszawa, 1965, str. 391—392.

надлежности к данному жанру. А для этого, кроме интуиции, ему необходим еще хотя бы грубый критерий их классификации на исторические и неисторические, т. е. некоторая заранее установленная совокупность определений. Вопрос о жанровой специфике, таким образом, выносится за скобки конкретного как абстракция всеохватывающего порядка или как некий общий множитель большого ряда чисел, где каждая единица означает исторический роман, безотносительно к тому, хорош он или плох. Это значит, что на примере нескольких произведений одного писателя и даже на материале творчества многих исторических романистов одной национальной литературы раскрыть жанровую природу исторического романа не представляется возможным. А между тем вопрос о специфике исторического жанра — это очень спорный и мало разработанный вопрос.

Еще в середине 30-х годов один из наших критиков, подводя итоги трех диспутов, в которых участвовали историки, писатели и литературоведы, утверждал: «Споры об историческом романе уже имеют свою устойчивую традицию,— неясно, что, собственно, является объектом спора?» [3]. С тех пор прошло тридцать лет, появилось много хороших и еще больше плохих исторических романов, а теория по-прежнему вертится в заколдованном кругу неясностей. Совсем недавно С. М. Петров, один из виднейших советских знатоков исторического жанра, констатировал: «Проблема определения исторического романа как жанра относится к числу самых спорных в истории и теории литературы» [4]. Другими словами, это значит: ученые не пришли еще к единому пониманию того, что вообще следует подразумевать под историческим романом. При таком положении вещей исследователь не имеет права делать вид, будто бы принадлежность к историческому жанру произведений, рассматриваемых им, сама собой разумеется, и тут не о чем спорить. Для строго научного доказательства нужна хотя бы некоторая ясность в этом вопросе. Поэтому автор настоящей книги счел необходимым предварить анализ исторической прозы Сенкевича изложением основных теоретических посылок, касающихся жанровой специфики исторического романа.

Пользуюсь случаем выразить свою признательность рецензентам Е. З. Цыбенко и В. Д. Королюку, а также всем сотрудникам Института славяноведения АН СССР, участвовавшим в обсуждении рукописи книги.

---

[3] А. Старчаков. Заметки об историческом романе.— «Новый мир», 1935, № 5, стр. 265.

[4] С. Петров. Русский исторический роман XIX века. М., 1964, стр. 4.

О специфике исторического романа

1. Теория исторического жанра стала разрабатываться по существу лишь со времен Вальтера Скотта. Правда, первые шаги на подступах к историзму в литературе были сделаны романтиками.

Но родоначальником исторического романа выступил Вальтер Скотт — «поэт всего менее романтический» [1] и именно в его произведениях, благодаря их исторической форме и реалистической тенденции, историзм впервые обнаружил себя отчетливо и полно. Поэтому открытие этого творческого принципа в литературе действительно принадлежит ему — писателю, возвысившему «роман до степени философии истории» [2].

Распространение произведений Скотта породило потребность в осмыслении их новаторской сущности и тем создало реальную основу для постановки проблем исторического романа во многих странах. В 20-х годах XIX в. наибольших успехов в этой области достигла теоретическая мысль в Англии и во Франции, где влияние автора «Айвенго» охватило даже историческую науку и где в ходе борьбы романтиков с классицистами наметились почти все те точки зрения [3], которые впоследствии не раз возрождались, развивались и вновь дискутировались во многих странах. Несколько позже, чем в Англии и Франции, началась разработка теории исторического романа в России и Польше. В русской критике большое значение имели выступления Пушкина, Белинского и Добролюбова.

Показательно, что Пушкин, во многом углубивший завоевания «шотландского чародея» в своей «Капитанской дочке», важ-

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 165.

[2] О. Бальзак. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. I. М., 1951, стр. 5.

[3] См.: Б. Г. Реизов. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, стр. 69—154.

нейшими приобретениями исторического романа считал те именно, которые вскоре сделались отличительными чертами современного искусства вообще — раскрытие *исторического своеобразия* эпохи и *демократический способ* показа исторических личностей. «В наше время,— писал он,— под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея!» Основной порок подражателей Скотта Пушкин видел в их неумении оттенять разницу между своим и прошедшим временем. «В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» [4] Писатель, изображающий героев минувших дней, не должен навязывать им свой политический образ мнений, подсказывать речи и т. д. «Его дело воскресить минувший век во всей его истине» [5]. А это, по Пушкину, возможно лишь при условии, если романист относится к своим героям по-современному, без холуйского подобострастия, т. е. если он трактует их с тем чувством собственного достоинства, которое мы ныне связываем с демократической тенденцией.

В той концепции исторического жанра, которую можно составить по отдельным высказываниям Пушкина и его творческой практике, особого внимания заслуживает решение вопроса об отношении поэтического вымысла к исторической достоверности. Сторонник смелой догадки и правдоподобного вымысла, Пушкин в то же время строго ограничивал право на фантазию областью неизвестного. Он с иронией пишет, например, о тех критиках «Полтавы», которые, следуя принципу: «*хоть знаю, да не верю!*», пытались «опровергнуть» невероятную историю на путях правдоподобных измышлений, и ставит себе в заслугу именно то, что Мазепа в его поэме действует «точь-в-точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» [6]. Возвращаясь к этой же мысли в иной связи, он говорит: «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною» [7]. Таким образом, краеугольным камнем пушкинской концепции была идея о том, что историю — и в искусстве, и в науке — необходимо объяснять из нее самое и что поэтический вымысел в исторических произведениях должен до мельчайших подробностей сообразоваться с исторической достоверностью. Пушкин и здесь показал себя гениальным мыслителем — он первый заложил у нас основы исторического жанра.

---

[4] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М., 1958, стр. 102.

[5] Там же, стр. 218.

[6] Там же, стр. 191.

[7] Там же, стр. 193.

Мысли Пушкина получили свое дальнейшее развитие в теории Белинского. В ее основе лежит утверждение, что исторические события взаимосвязаны с судьбою частного человека, участвующего в них, и что всякое историческое лицо есть в то же время просто человек. «История,— пишет критик,— представляет нам событие с его лицевой, сценической стороны, не приподнимая завесы с закулисных происшествий, в которых скрываются и возникновение представляемых ею событий и их совершение в сфере ежедневной, прозаической жизни. Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. ...Исторический роман как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами страны, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история» [8]. Кроме общехудожественной специфики (т. е. указания на представление истории «в форме живого созерцания»), Белинский с замечательной верностью указал как на важнейшую особенность специфики исторического романа — на слияние в нем истории с искусством.

Но наиболее развернутое определение исторического романа дал Н. А. Добролюбов. У него мы находим по существу уже завершенную для XIX в. теорию этого жанра, оттеняющую и свойственные ему общие черты искусства, и только ему присущие специфические особенности.

«Исторический роман,— писал он,— является в то время, когда народное сознание обращается к воспоминанию прошедшей своей жизни,— под влиянием того же направления, при котором развиваются и сами исторические исследования. Цель этого рода романа — сживить мертвую букву летописного сказания, вдохнуть живую душу в мертвый скелет подобранных фактов, осветить лучом поэтического разумения исторически темную эпоху, представить частную внутреннюю жизнь общества, о котором история рассказывает нам только внешние события и отношения. Отсюда уже ясно, какие новые важные условия налагает роман *исторический* на своего автора. Здесь материал не находится в его полном распоряжении, он не может по произволу изобретать и вводить сюда все, что может служить для лучшего выражения

---

[8] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 41—42.

и представления взятой им идеи. Здесь условия истинности не ограничиваются простыми законами вероятности: автор должен быть верен не только тому, что может быть или бывает, но тому, что действительно было, и было таким, а не другим образом. С другой стороны, он не должен рассказывать нам только то, что нашел в исторических сказаниях, иначе это будет не роман, не произведение поэзии, а прозаическая история. Соединить эти два требования — внести в историю свой вымысел, но вымысел этот основать на истории, вывести его из самого естественного хода событий, неразрывно связать его со всей нитью исторического рассказа и все это представить так, чтобы читатель видел пред собою, как живые, личности, знакомые ему из истории и изображенные здесь в очаровании поэзии — со стороны их частного быта и внутренних сокровенных дум и стремлений,— вот задача исторического романиста. При этом нужно еще, чтобы эпоха, из которой взят роман, представлена была совершенно верно, чтобы угадан был самый дух событий, чтобы автор судил своих героев не по понятиям своего века, а по их времени, чтобы он смотрел их глазами, жил их жизнью, рассуждал сообразно с их умственным развитием и чтобы на ту же точку зрения умел поставить и своих читателей» [9].

Сходные положения независимо от Добролюбова высказывались и другими мыслителями XIX в., и они-то составили основу разработки научной теории исторического романа.

Возникнув на широкой основе достижений литературы конца XVIII — начала XIX в., исторический жанр, в свою очередь, послужил как бы передаточным звеном для внедрения историзма в произведениях из современной жизни. В частности, Белинский, характеризуя пушкинский роман в стихах, отмечал, что «Евгений Онегин» — это «поэма *историческая* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица» [10]. Вообще принцип историзма — принцип сознательного отображения временно́й обусловленности, открытый В. Скоттом,— сделался органической чертой критического реализма. Так, Бальзак в своем предисловии к «Человеческой комедии» усматривал основную задачу писателя в том, чтобы быть историком нравов своего общества. Таким образом, грань между историческим и неисторическим жанрами, едва обозначившись, начала как бы стираться в процессе их взаимодействия. Это обстоятельство, осложняющее вопрос о специфике исторического романа, не раз использовалось для отрицания этого жанра.

Первыми противниками исторического романа выступили еще в 20-х годах XIX в. французские классицисты. Помимо политического консерватизма, их побуждала к этому метафизика — убеж-

---

[9] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1. М.— Л., 1961, стр. 92—93.

[10] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 432.

дение в вечности и неизменности законов красоты. Составив себе представление об этом жанре на основании знакомства с сочинениями Жанлис и ее предшественников, у которых не было и намека на слияние науки с искусством, они, естественно, либо вообще отрицали возможность исторических романов, в том числе *историчность* произведений Вальтера Скотта (Ф. Б. Офман), либо, наоборот, находили научно-исторический элемент в творениях фантазии, т. е. в поэзии, совершенно недопустимым, противоестественным, рождающим ложную форму (Э. Жуи).

В 30-е годы XIX в., когда во французской критике обострилась борьба за преимущественное отражение в романе современной жизни, доводы классицистов, по словам Б. Г. Реизова, были повторены. «Основным аргументом против исторического романа было то, что мешая правду с вымыслом, он вредит и той и другому» [11]. В России последователем точки зрения французских классицистов выступил О. И. Сенковский.

Во второй половине XIX в. наиболее авторитетными противниками художественно-исторической литературы были позитивисты, в частности И. Тэн и Г. Брандес. Уподобляя предмет и метод искусства предмету и методу биологической науки, поборники позитивистской эстетики — в силу того же искажения специфики художественного познания и метафизического подхода к делу — сталкивались в историческом жанре с неразрешимой для них проблемой слияния исторической науки с искусством, или, иначе говоря, правды с вымыслом. Как и классицистам, им казалось такое слияние противоестественным. Согласно их логике, исторический роман не есть собственно исторический, ибо факты истории перемежаются в нем с вымыслом, и он не может быть правдивым, потому что правда — не выдумка. Кроме того,— повторяли позитивисты доводы классицистов,— художник может правдиво изобразить только ту действительность, которую он сам наблюдал и переживал. Между тем из жизни прежних поколений нам доступна лишь внешняя сторона их быта — их костюмы, в которые исторический романист переодевает своих знакомых, выдавая их за людей минувшего. Да и вообще, какой критерий может быть у читателя, чтобы он мог удостовериться, правдиво ли изображена прошедшая эпоха? Изображая прошлое и нередко приукрашивая его, исторический роман только отвлекает читателей от современности.

Словом, если реалистическая критика в лице Добролюбова считала, что «по самому существу своему этот вид романа представляет высшую ступень, нежели другие его виды» [12], то позитивистская эстетика, напротив, квалифицировала его как явление

---

[11] Б. Г. Реизов. Французский исторический роман в эпоху романтизма, стр. 89.

[12] Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 92.

вредное. По выражению Брандеса, в искусстве исторический роман является тем же, чем «фиговый кофе» в торговле.

В порабощенной Польше, где критический реализм восторжествовал над романтическим направлением в значительной мере благодаря борьбе сторонников варшавского позитивизма, но где в то же время культ исторического романа был очень силен, позитивистские нападки на этот жанр воспринимались как попытка зачеркнуть одну из замечательных национальных традиций. Отчасти именно это побудило Г. Сенкевича выступить в 1889 г. с публичной лекцией «Об историческом романе», в которой он подверг критике основные теоретические установки И. Тэна, Г. Брандеса и их последователей.

В своем ответе позитивистам Сенкевич связывает их теорию с защитой плоского натурализма и совершенно правильно упрекает их в игнорировании роли опосредованного познания и недооценке логического мышления. Исторический роман, возражает он, совсем не обязательно должен искажать историю, а если так бывает, то только по вине автора — сам жанр тут не при чем. Разумеется, исторический романист, как и всякий другой, изображает историю в соответствии со своим пониманием, т. е. тенденциозно. То же самое делает и историк. «Случается, конечно, что исторический роман искажает события и даже выдумывает их; случается, что это же делает и история. Тогда и первый и вторая будут ложью» [13]. И наоборот.

Альтернативу позитивистов — либо роман с вымыслом, либо история без вымысла — Сенкевич считал вздорной: без фантазии не обходится никакой роман. «История, воспроизводя события, воспроизводит только важнейшие, воспроизводя исторические личности, она намечает только известные вехи их жизни, между которыми остаются непрерывные пробелы. Заполнить эти пробелы — задача фантазии. Эта деятельность равнозначна логическому отгадыванию». Существовал ли в действительности тот или иной персонаж, говорит Сенкевич, для искусства не имеет существенного значения. «Речь идет прежде всего и только о том, чтобы эти частные случаи были логически согласованы с колоритом и настроением данной эпохи; чтобы они не противоречили историческим событиям и не оказывали на них преобладающего влияния, а скорее производили впечатление отдельных реальных полосок, из которых была соткана материя тогдашней жизни. Речь идет далее о том, чтобы при заполнении пробелов между вехами жизни исторических персонажей эти заполнения находились в логической согласованности как с общественной деятельностью, так и с их психологическим обликом. От этих условий зависит веро-

---

[13] H. Sienkiewicz. Dzieła. Wydanie zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I—LX. Warszawa, 1948—1955; t. XLV, 1951, str. 110. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской — страницы.

ятность и правдоподобность, которые в любом романе — историческом и неисторическом — являются главной вещью, решительно более важной, чем аутентичность описываемых явлений» (XLV, 112).

Опровергая положение Тэна и его единомышленников о невозможности для нас раскрыть за внешней стороной фактов внутреннюю жизнь предков, Сенкевич продолжает: «Последовательно идя путем их рассуждений, можно было бы, наконец, сказать: литератор является существом совершенно отличным от финансиста, крестьянина, ремесленника; различные настроения, склонности, несходный склад ума, а значит литератор никогда не сможет найти ключ к душе финансиста, крестьянина или ремесленника. Одновременность этих людей тут ничем не поможет, ибо созерцая их наглядно, мы воспринимаем только внешнюю сторону явлений» (XLV, 119). По словам Сенкевича, позитивисты явно игнорируют тот факт, что современники являются наследниками своих предков, что их жизнь во многом сходна с жизнью предыдущих поколений, а главное, что они подчиняются тем же законам психической деятельности и логического мышления. «Возможно, внешние проявления стали менее яркими,— поясняет он,— но душа осталась одинаковой, до того одинаковой, что с большей справедливостью можно бы сказать: древний человек, итальянец эпохи Возрождения, английский пуританин, якобинец времен французской революции и современный нам человек — это существа поистине различные, что касается круга и качества понятий, зато психически они организованы одинаково и вследствие этого великолепно могут чувствовать друг друга» (XLV, 118).

Ссылаясь далее на Кювье, восстанавливавшего по зубу конфигурацию животного, он утверждает, что исторический романист делает в сущности то же самое, когда по уцелевшим памятникам старины воссоздает при помощи фантазии живую картину минувшей эпохи. Как ни велика роль непосредственных наблюдений над жизнью, говорит польский писатель, сами по себе эти наблюдения еще не решают вопроса. Более того, тут еще можно поспорить, кто находится в более выгодном положении — исторический романист или писатель современности. Исторический романист имеет доступ к интимной переписке, дневникам, частным запискам деятелей прошлого; он располагает, кроме того, мемуарами других, знает их мнение о своем герое; он может сопоставить тайные мотивы его действий с его показным поведением на людях, видит конечный результат его усилий и результаты самой истории. С этой точки зрения позиция писателя, наблюдающего современников, менее выгодна, ибо современный человек «старательнее скрывает свою внутреннюю сущность» (XLV, 119), и его не так-то уж легко раскусить, как думают позитивисты.

Что же касается критерия правдивости изображения, то, по словам польского писателя, он одинаков для всех произведений —

и исторических и неисторических. Каждый читатель, помимо элементарных исторических знаний, обладает еще — и это самое главное — «чувством логичности и соответствия», руководствуясь которым он и судит, «можно ли действия и людей, представленных автором, оправдать с точки зрения истории, эпохи, тогдашних понятий и представлений» (XLV, 115). Для такого рода заключений богатый материал дает читателю сам же автор в своем произведении, но от критика, разумеется, требуются несравненно более широкие познания.

Хотя и общо, но в принципе совершенно правильно упрекал Сенкевич позитивистов в ложной, догматической постановке самого вопроса о вреде исторических романов. «Исторический роман,— говорит он,— может быть плохим или хорошим, фальшивым или правдивым в зависимости от таланта или моральных основ автора; но он не является опьяняющим наркотиком более любого другого романа, поэзии, искусства вообще. С утилитарной точки зрения легче было бы доказать многостороннюю пользу, проистекающую от исторического романа. Отдельному человеку всегда идет на пользу обдумывание своего прошлого. Оно разъясняет ему многие явления настоящего времени; учит смотреть на себя генетически и дает указание на будущее; учит не брать на себя задач не по силам, а приниматься за соответствующие. Еще более ясный свет могут пролить счеты с прошлым, где речь идет обо всем обществе» (XLV, 122).

Возражения Сенкевича, высказанные им в споре с позитивистами, теоретически настолько основательны, что они сохраняют свое актуальное значение до настоящего времени [14].

Отмеченные выше достижения теоретической мысли почти всецело основывались на обобщении жанровых особенностей того типа романа, который получил название вальтерскоттовского. Начиная с произведений В. Скотта, во всех, или почти во всех, исторических романах XIX в. на переднем плане изображались вымышленные (частные) герои, тогда как исторические деятели фигурировали на периферии сюжета. Для своего времени такая композиция исторических картин означала не только одно из величайших достижений искусства на путях его демократизации и приближения к правильной трактовке исторической роли простых людей — в конечном счете, народных масс, но и известную ог-

[14] Подтверждением сказанного может служить недавно опубликованная статья А. Гладкова «Необходимость и границы вымысла» («Вопросы литературы», 1965, № 9). Исследовав вопрос о функции вымысла в изображении исторических личностей у Пушкина, ее автор приходит к заключению: «Поставим знак равенства между интуитивной догадкой художника и поэтическим вымыслом,— по существу это одно и то же» (стр. 64). Любопытно, что этот вывод Гладкова, в теоретическом отношении, безусловно, правильный, в точности соответствует мысли Сенкевича о фантазии романиста как о деятельности, «равнозначной логическому отгадыванию» исторической истины.

раниченность. Подобное построение романов, стимулируемое усилением частных элементов в жизни буржуазного общества, обусловливалось объективной невозможностью для художника (при тогдашнем уровне исторических знаний и обобщающих способностей самой литературы) подняться над сферой частного быта исторических лиц, обрисовать их во весь рост и во всей полноте их связей с эпохой, с ее движением. И хотя отдельные и небезуспешные попытки выйти за узкие рамки такой традиции делались уже давно, однако коренные сдвиги в этом направлении стали возможны лишь на следующей стадии развития исторического романа. Начало ей положила Великая Октябрьская социалистическая революция, вызвавшая новый прилив историко-художественной литературы — прежде всего в самой стране Советов.

В советском историческом романе ведущее место занял самый исторический процесс, борьба народных масс и выдающихся деятелей, преследующих не только свои частные, но и классовые, государственные и общенародные цели. «Проблематика частного человека и его отношений к истории,— замечает Г. Ленобль,— теряет, таким образом, свое прежнее значение»[15]. Развернутое изображение исторических деятелей, показ исторического творчества народных масс и другие завоевания советской литературы, достигнутые ею благодаря принципам исторического материализма и успехам марксистской исторической науки, заложили новую основу для дальнейшего обсуждения проблем исторического романа. В центре внимания советских исследователей исторического романа оказался вопрос о его жанровой специфике, т. е. вопрос о том, какие произведения относятся собственно к историческому жанру.

На этот счет был высказан ряд суждений[16], не исключая и той вульгарной точки зрения, которая вообще зачеркивает значение исторического романа, видя в нем или бегство от современной жизни или только иносказательную форму ее изображения. Методологической основой таких вульгарных высказываний в советской критике служила концепция, по существу отрицавшая объективность исторической науки и требовавшая рассмотрения минувших событий в духе того пресловутого тезиса, согласно которому история есть «политика, опрокинутая в прошлое». Из видных зарубежных мыслителей XX в., считавших, что в историческом романе нет собственно никакой истории, следует назвать Лиона Фейхтвангера. По его словам, исторический романист ищет в прошлом «лишь символа и по возможности точного отображения своей собственной эпохи, своих собственных современных и субъективных взглядов». «Читатель,— говорит он,— который

---

[15] Г. Ленобль. История и литература. М., 1960, стр. 17.

[16] Мы ограничиваемся здесь рассмотрением только «крайних» точек зрения, столкновение которых позволяет обнажить суть спора и тем вернее подойти к постановке вопроса.

рассчитывает познакомиться в историческом романе с тем или иным историческим материалом, совершает ту же ошибку, что и писатель, стремящийся конкурировать с историком. Что такое историк? Это человек, который с помощью фактов исследует законы, управляющие развитием человечества. Автор же исторического романа, как мы только что показали, ничего подобного не делает: он лишь стремится выразить самого себя и свое представление о мире»[17].

Против подобных упрощений функции исторического жанра одним из первых в советской критике выступил М. Серебрянский[18]. Он убедительно показал несостоятельность концепции тех, кто оспаривал самостоятельное значение этого литературного вида, в чем и заключается его основная теоретическая заслуга.

Однако наметить верный путь изучения специфики исторического романа Серебрянскому не удалось: он по существу подменил эту задачу более узкой, какой является характеристика жанрового своеобразия известной части советской историко-художественной литературы. Серебрянский солидаризировался с тем взглядом, согласно которому необходимым признаком подлинно исторического произведения считалось изображение реальных исторических деятелей. В 30-х годах эта концепция развивалась, в частности, А. Старчаковым: «*...Для того, чтобы роман назывался историческим, необходимо, чтобы лица, подлинно существовавшие в действительности и выступающие на страницах романа, были не просто реальными персонажами, но и лицами, имена которых сберегла нам память народа, лицами, мысли и дела которых в той или иной мере определяли судьбу народа*»[19].

Такое понимание резко расходится, однако, с мнением Д. И. Писарева, показавшего в свое время, что произведения исторического жанра возможны и без лиц, известных истории, если только «они рисуют очень яркими и хорошо подобранными чертами дух того времени, из которого взяты их сюжеты»[20].

Стремясь как-то согласовать эти два несовместимых взгляда, Серебрянский, с одной стороны, заменил категорический постулат Старчакова о необходимости изображения в историческом романе выдающихся деятелей истории требованием только «*исторической реальности* некоторых действующих лиц»[21], а с другой — сделал ту оговорку, что произведения историко-бытового типа, «воспроизводящие не столько действия и характеры исторических личностей, сколько дух, нравы, обычаи, бытовую обстановку определен-

---

[17] Л. Фейхтвангер. О смысле и бессмыслице исторического романа.— «Литературный критик», 1935, № 9, стр. 108 и 109.

[18] М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., 1936.

[19] А. Старчаков. Заметки об историческом романе.— «Новый мир», 1935, № 5, стр. 266.

[20] Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 4. М., 1956, стр. 400.

[21] М. Серебрянский. Советский исторический роман.— «Литературная учеба», 1936, № 4, стр. 44.

ной эпохи и ее частные стороны, не выражают полностью главных и решающих признаков исторического жанра»[22]. Понятно, что попытка совместить несовместимое не могла привести к правильному решению вопроса. Более того. В своеобразной обстановке предвоенных лет и последующих великих сражений с фашизмом, когда в свете резко возросшего значения национальных военных традиций померкло все остальное, подобные теоретические установки способствовали появлению романов, в которых выдающиеся деятели прошлого идеализировались, их классовые устремления затушевывались, их взгляды модернизировались, а значение освободительной борьбы угнетенных масс нередко искажалось.

В этой связи следует поставить в заслугу С. Злобину то, что он еще в 1950 г. поднял вопрос о необходимости пересмотреть укоренившийся взгляд на специфику исторического романа[23]. Он справедливо писал и позднее не раз повторял, что в советском историческом романе главное характеризуется «не участием в нем исторических героев, а раскрытием внутреннего хода исторического развития»[24]. Но эти качества развитого историзма не менее характерны и для советской эпики из современной жизни. «Очень часто,— говорил Злобин,— наши литературоведы, критики и сами романисты противопоставляют понятия «исторического» и «современного» романа. Я определяю исторический роман не как противоположность *современному*, потому что самое понятие «история» не может быть противопоставлено понятию «современность». Настоящее и прошедшее — это не противоположности. История не прекратилась вчера, для того чтобы начаться снова сегодня. Она представляет собой единый процесс. Говоря об *историческом* романе, мы должны разуметь под этим понятием роман не только о давно прошедшем и вовсе необязательно — о давно прошедшем»[25].

Заметим сразу же: в своих исходно-методологических построениях Злобин прав лишь в том, что история «представляет собой единый процесс» и что поэтому ее нельзя противопоставлять современности. Но когда он делает из этого верного суждения вывод о недопустимости противопоставлять «исторический» роман «современному», то тут явно смешивается название с понятием. На самом деле «исторический» роман противополагается «современному» не по значению их названий, а по смыслу понятий «про-

---

[22] Там же, стр. 45.

[23] См.: С. Злобин. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы.— «О детской литературе. Сб. статей». М.— Л., 1950, стр. 313—344.

[24] С. Злобин. Великое историческое настоящее.— «Знамя», 1952, № 12, стр. 156.

[25] С. Злобин. О моей работе над историческим романом.— Сб. «Советская литература и вопросы мастерства». М., 1957, стр. 145.

шедшее» и «настоящее», которыми обозначаются два различных момента одной и той же истории. Злобин впадает в эту ошибку именно потому, что он отрицает момент прерывности в непрерывном, едином историческом процессе. Если бы история, говоря словами Злобина, «не прекращалась вчера, для того чтобы начаться снова сегодня», мы вообще не могли бы отличить вчерашний день от сегодняшнего и, следовательно, не имели бы ни малейшего понятия ни о самом процессе развития, ни о его периодизации. По Злобину, «специфика исторического романа состоит в том, что историческое художественное произведение, повествуя о жизни и событиях той или иной эпохи, стремится поставить в центре те события, которые оказали значительное влияние на дальнейшую жизнь и судьбы больших человеческих масс, классов и целых народов. Исторический роман охватывает узловые моменты в истории этих народов, вскрывает движущие силы, движущие пружины событий, показывает закономерности и взаимосвязи, которые имели решающее значение для того или иного исторического поворота» [26].

Нетрудно заметить, что Злобин, подобно Серебрянскому, тоже переносит характеристику известной и притом лучшей части советских произведений на определение общей специфики исторического романа. Его главным аргументом служит то, что современный писатель, вооруженный знанием законов общественного развития, может и должен «уметь определять историческое место и значение событий в тот самый момент, когда они совершаются» [27]. С этой точки зрения к безусловно историческим произведениям, по его словам, относятся «Мать» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Тихий дон» и «Поднятая целина» Шолохова, «Разгром» и «Молодая гвардия» Фадеева, «Как закалялась сталь» Островского и «Школа» Гайдара.

Критикуя эту концепцию, Г. Ленобль верно говорит, что она чисто словесным способом снимает «серьезный, принципиальный вопрос о специфике исторического романа, о его реально существующих особенностях» [28].

Исторический роман — это всегда произведение о прошлом, и хотя обязательное для него отображение исторических особенностей эпохи характерно также и для современного реалистического романа, однако их разделяет «прежде всего различие в подходе к изображаемой действительности, различное соотношение настоящего и прошедшего» [29]. Аргументация Ленобля была дополнена Н. И. Сиротюком. Украинский исследователь поставил

---

[26] С. Злобин. О моей работе над историческим романом, стр. 145—146.

[27] С. Злобин. Великое историческое настоящее.— «Знамя», 1952, № 12, стр. 157.

[28] Г. Ленобль. История и литература, стр. 37.

[29] Там же, стр. 35.

своей задачей найти более определенный критерий специфики исторического романа, исходя из различия двух путей накопления наших познаний — прямого, непосредственного опыта и опосредованного, наследуемого нами от предшествующих поколений. Не всякий роман о прошлом есть исторический. «От других произведений о прошлом исторический роман отличается прежде всего тем, что он воскрешает не просто минувшее, но обязательно конкретную историю, исторически конкретный опыт предыдущих поколений, причем реальная история служит в нем не только общим фоном, но и становится его содержанием, дает ему сюжет, конфликтные узлы, словом,— лежит в основе его композиции, всей его художественной ткани» [30].

Другими словами, считая опосредованный характер познания мерилом той дистанции времени, которая отделяет исторические сюжеты от современных, Сиротюк дополняет этот основной признак другим — указанием на конкретность изображения, которой произведения собственно исторического жанра отличаются от остальных произведений о прошлом, не передающих его исторического своеобразия. Эти два признака, согласно Сиротюку, достаточны для определения общей жанровой специфики исторического романа. Что же касается более детальных определений, то украинский критик справедливо считает недопустимым распространять характеристику важнейших особенностей произведений определенной группы или периода на характеристику всего жанра и возводить в ранг общей жанровой приметы, например, изображение исторических личностей. Требования подобного рода, основанные на смешении частного с общим, способны разве только повредить делу, сузить возможности нашей литературы в разработке разнообразных форм исторического романа.

Следует признать, что Сиротюк в общем верно ставит вопрос, намечая тот круг проблем, которые подлежат исследованию. А таких проблем много, и это становится очевидным, как только мы зададимся вопросом: а как практически установить ту границу, которая отделяет настоящее от прошедшего, и следовательно, прямой опыт от опосредованного? Почему в данном случае это различие в характере опыта, т. е. в источнике наших знаний, сказывается на жанровой специфике искусства, тогда как в отношении к современности разница между непосредственными наблюдениями художника над жизнью (его прямым опытом) и сведениями, заимствованными от других (его опосредованным опытом), не влияет существенно на форму произведений? И вообще, к чему нам ломать голову над различием прошедшего и настоящего? Не все ли равно в конце концов, назовем мы прошлым события вчерашнего дня или сорокалетней давности?

---

[30] М. Й. Сиротюк. Деякі питання теорії історичного роману.— «Радянське літературознавство», 1961, № 6, стр. 32.

Во времена Пушкина, а затем и Сенкевича эти вопросы не привлекали к себе внимания, потому что на практике они имели второстепенное значение. В те времена редко кто не видел разницы между историческим и неисторическим жанрами. Даже противники исторического романа отвергали его отнюдь не из-за сомнений в такой разнице, а именно потому, что он представлялся им чем-то из ряда вон выходящим — ложной формой. В XIX в. решающее практическое значение имела проблема соединения исторической науки с искусством, и именно вокруг нее концентрировалась теоретическая мысль. Но когда эта проблема, благодаря торжеству марксистской науки, в основном была решена и историзм, с одной стороны, сделался определяющей чертой всех значительных реалистических произведений, а с другой — под вывеской исторического жанра стали появляться антиисторические сочинения, вопрос о жанровых различиях приобрел первостепенное значение и на практике и в теории.

Конечно, жанровые особенности важны для нас не сами по себе, а как средство более глубокого постижения содержания. Последнее всегда восходит к объективной действительности, которая отражаясь в сознании, овеществляется затем в той или иной форме произведения. Форма, таким образом, становится посредствующим, переходным звеном на пути осмысления конкретного содержания. Правда, пока мы имеем дело с изображением недавнего прошлого, «вопрос о большей или меньшей удаленности изображаемых событий от момента авторской работы» (Злобин) кажется не имеющим принципиального значения. Более того, он может показаться даже надуманным, беспредметным и схоластическим. Но по мере удаления от современности контраст между настоящим и прошедшим усиливается, и все заметнее становится то, что недоучет временны́х различий ведет к искажению исторической правды. Модернизация есть верный признак того, что писатель перебрался в прошлое «с тяжелым запасом домашних привычек», т. е. что он переступил какую-то заповедную черту, отделяющую область современного жанра от исторического. Стало быть, мы не можем отрицать ни объективного существования этой черты, ни ее существенного значения для жанровой специфики произведений, не отрицая объективности времени вообще. Но если так, то «вопрос о большей или меньшей удаленности изображаемых событий от момента авторской работы» есть существенный вопрос, и от него нельзя отделываться ссылками на неуловимость разницы между произведениями из недавнего прошлого и произведениями из современной жизни. Каким бы плавным и незаметным ни был этот переход от одного времени к другому, он все-таки где-то кончается и где-то начинается область иных жанровых закономерностей. Где же именно? На этот вопрос, приобретший в наше время актуальное практическое значение, и должна ответить теория исторического романа.

2.

Если мы возьмем ряд романов: «Айвенго» В. Скотта, «Обрученных» А. Мандзони, «Капитанскую дочку» А. Пушкина, «Собор Парижской богоматери» В. Гюго, «Войну и мир» Л. Толстого, «Сарагосу» Б. Гальдоса, «Псоглавцев» А. Ирасека, «Крестьянское восстание» А. Шеноа, «Пепел» С. Жеромского, «Марию Стюарт» С. Цвейга, дилогию Г. Манна о Генрихе IV, трилогию Л. Фейхтвангера об Иосифе Флавии, «Кюхлю» Ю. Тынянова, «Петра Первого» А. Н. Толстого, «Последний день» С. Загорчинова, «Мост на Дрине» И. Андрича, тетралогию Т. Голуя «Королевство без земли», «Страстную неделю» Л. Арагона и т. д.,— то нетрудно заметить следующее. Хотя названные романы взяты из разных эпох и литератур, хотя они существенно отличаются друг от друга не только своей конкретной идейно-художественной проблематикой, но и по форме, стилю и методу, тем не менее мы относим их к одному и тому же виду. Верно определить то общее, что позволяет нам сводить все это пестрое многообразие произведений к некоторому единству — значит, создать необходимую предпосылку для строго научной классификации исторических романов и более глубокого изучения их своеобразия, их типовых и индивидуальных различий. Этим и объясняются непрекращающиеся споры вокруг определения понятия «исторический жанр». Главная трудность заключается в том, как подойти к решению этой задачи. Так как в настоящее время среди трудов по истории становления и развития жанра исторического романа многие национальные литературы пока еще вообще не представлены, то ясно, что индуктивный путь обобщений здесь мало пригоден. В данном случае целесообразнее воспользоваться тем способом восхождения от абстрактного к конкретному, который Маркс и Энгельс называли — в отличие от исторического метода — логическим, или аналитическим, методом исследования.

При самом общем взгляде на исторический роман в нем различаются две взаимосвязанных стороны — его *историческое содержание,* сближающее его с исторической наукой и вместе с тем отличающее от произведений иных литературных жанров, и его *художественная форма,* роднящая его со всеми произведениями словесного искусства и в то же время отграничивающая от науки. Единство этих двух сторон и составляет собственно специфику исторического жанра. Таким образом, чтобы решить поставленную задачу, нам необходимо, во-первых, рассмотреть сам предмет исторического познания, порождающий особую разновидность литературно-художественных произведений, и, во-вторых, конкретизировать ее особенности на фоне общей специфики словесного искусства. Это и должно привести нас к выявлению тех основных, наиболее существенных признаков, которыми исторический роман отличается от неисторического.

Всякая специализация — будь то в области разделения труда вообще или только в сфере духовной деятельности — порождается необходимостью для общества непрерывно приспосабливаться к меняющимся условиям своего развития. Выделение поэзии из синкретических форм мышления с последующим разветвлением на роды и виды тоже восходит к разделению труда, является результатом специализации искусства, совершающейся на основе удовлетворения вновь возникающих потребностей в познании новых сторон действительности. Следовательно, для того чтобы раскрыть специфику исторического жанра, необходимо присмотреться к той *особой* потребности, на базе удовлетворения которой сложилась эта разновидность литературных произведений.

Подобно тому, как люди используют накопленные веками знания и навыки в области производства (охоты, земледелия, ремесла и т. д.), так и в деле регулирования своих общественных отношений — общинных и межплеменных, классовых и государственных, национальных и международных — они стремятся опираться на знания и навыки предшествующих поколений, на завещанную им традицию, передаваемую изустно или письменно, в виде преданий или философских трактатов. Это естественное стремление воспользоваться опытом предков по управлению своей общественной организации необходимо приводит к сравнению настоящей жизни с прошедшей, цель которого — предвосхитить результаты предпринимаемых практических мер, предугадать будущее, наметить историческую перспективу. Понятие исторической перспективы и есть не что иное, как предвидение, добываемое путем сопоставления настоящего с прошедшим и дающее возможность ожидать в идеале наступления определенных результатов.

Итак, найти в прошедшем обоснование существующего и, сравнивая одно с другим, научиться предвидеть будущее, научиться управлять своим общественным развитием — вот та особая потребность, которая служит истоком исторического жанра. Однако в поисках возможности для своего осуществления идеальные стремления человечества проходят длительный путь блужданий, уклоняются от действительности и нередко принимают весьма фантастические очертания.

Так было, в частности, и со стремлением людей постигнуть законы своего развития. Это стремление, вообще говоря, наблюдалось еще на ранних стадиях пробуждения человеческого самосознания. Его нетрудно обнаружить, например, в многочисленных мифах о первопредках, о сотворении мира, в древнейших народных преданиях, не говоря уже о героическом эпосе и античной трагедии, которые в указанном отношении опережали даже саму историю. Аристотель находил поэзию «философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном»[31]. Но в классическом эпосе (например, в «Илиаде») и в

[31] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, стр. 68.

античной трагедии история еще полностью сливалась с мифологией, что наблюдается также и в произведениях первых веков нашей эры, повествующих о Троянской войне и Александре Македонском. К прошлому обращался позднее средневековый рыцарский и куртуазный роман.

В XVII в. «исторические» сюжеты разрабатывали Оноре д'Юфре, Марен Леруа де Гомбервилль, Готье де Кост де-Лакальпренед, Мадлена де Скюдери и др. По поводу прециозно-исторических сочинений м-ль де Скюдери, Лакальпренеда и им подобных писателей Буало заметил, что их творения преисполнены «призрачных созданий фантазии, которые, будучи пошлыми копиями многих ныне живущих людей, имели наглость выдать себя за величайших героев древности» [32]. Неисторичны были также «исторические» произведения писателей эпохи Просвещения. «Мадам де Жанлис, написавшая на своем веку множество исторических романов в традиции XVIII в., утверждала, что нельзя узнать, а следовательно, и изобразить нравы отдаленных эпох,— самое большее, что может сделать писатель, это изобразить нравы своего времени» [33].

Правда, в отличие от своих предшественников, которым прошлое представлялось чем-то диковинным и фантастическим, просветители взирали на него уже как на нечто естественное, хотя и неразумно устроенное. Отбросив вместе с суевериями мифические представления о судьбе и иные фантастические толкования общественных перемен, просветители поставили на их место последнюю из исторически неизбежных иллюзорных форм объяснения истории — веления разума. В их глазах все прошлое, по словам Ф. Энгельса, «заслуживало лишь сострадания и презрения» [34], т. е.— иначе говоря — они сближали прошлое с его пережитками в настоящем настолько, что первое под их пером превращалось в аллегорию — в форму иносказательного повествования о современности.

Лессинг, исходя из опыта литературы его времени, прямо указывал, что «история для трагедии есть не что иное, как *перечень имен, с которыми мы привыкли соединять известные характеры»* [35]. Для Лессинга и его современников прошлое было таковым лишь по названию да по тем внешним признакам, которыми одна эпоха отличалась от другой. Внутренняя и необходимая связь между эпохами была еще скрыта от просветителей. Поэтому «исторические» сюжеты у них, как и у их предшественников, не были собственно историческими и не могли иметь своей специ-

[32] Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, стр. 170.

[33] Б. Г. Реизов. Французский исторический роман в эпоху романтизма, стр. 88.

[34] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., 1957, стр. 378.

[35] Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.— Л., «Academia», 1936, стр. 91.

фики. Произведения просветителей и их предшественников о минувшем могут рассматриваться лишь в качестве зародыша исторического жанра — только как звенья его предыстории [36].

Для того чтобы исторические сюжеты могли стать самостоятельными объектами познания и породить жанровую специализацию произведений, нужны были такие условия, которые в короткий срок, на глазах одного поколения, предельно обнажили бы внутреннюю и необходимую связь между предшествующими усилиями масс и достигнутыми результатами их движения, т. е. которые бы приоткрыли закономерную зависимость настоящего от прошедшего и тем сделали бы изучение минувшего необходимой предпосылкой более глубокого постижения современности, а значит и предпосылкой замены иллюзорных форм объяснения истории научной гипотезой и теорией. Такие условия, как известно, сложились лишь в начале XIX в.

После Великой французской буржуазной революции неизбежность происшедшего падения старого режима ни у кого из мыслящих людей не вызывала сомнений, и это убеждение в неотвратимости случившегося вплотную подводило к идее исторической необходимости прогресса. С другой стороны, принципы буржуазного общества, восторжествовавшие в результате революции, были так далеки от обещаний просветителей, что прежняя вера в разум, которому приписывалась решающая роль в истории, основательно пошатнулась. Вместо этой последней из иллюзорных форм объяснения истории явилась догадка об объективном характере общественных изменений, не зависящих от воли и сознания людей и совершающихся с необходимостью естественного процесса по каким-то своим, особым законам. Только с этого времени пытливая человеческая мысль спустилась с небес фантастики на землю и здесь, в действительной расстановке общественных сил и борьбе классов, нащупала пружину исторических перемен и открыла, наконец, реальный объект своих вековых стремлений — движущую силу истории. Так, познание прошлого, изучение его сходства и отличия от настоящего, или, иначе говоря, его исторического своеобразия, стало условием раскрытия законов современной общественной жизни и, вследствие этого, приобрело тот характер особой

---

[36] Не следует только представлять себе дело столь упрощенным образом, будто бы просветителям и их предшественникам вообще чуждо было стремление к исторической правде. Одно из правил Буало уже совершенно определенно предписывало авторам произведений о прошлом:

> Герою своему искусно сохраните
> Черты характера среди любых событий.
> Его страну и век должны вы изучать:
> Они на каждого кладут свою печать.
>
> (*Буало. Поэтическое искусство. стр. 81*)

Однако это требование Буало могло выполняться лишь в меру объективных возможностей, которые ограничивали кругозор тогдашних писателей по существу одной внешней стороной событий и перечнем имен.

неотложной потребности, которого оно не имело и не могло иметь прежде. Другими словами, причина возникновения исторического жанра в литературе и причина перерастания летописи в историческую науку одна и та же, хотя имея общий предмет, они по-разному отражают его, что уже связано с их различием как двух разных форм познания — художественной и научной. К этому вопросу мы еще вернемся. А пока продолжим нашу мысль.

Итак, исторический жанр в литературе порождается потребностью общества в познании законов своего развития на путях перехода от старого к новому, от прошлого к будущему. Уже в этом указании причины зарождения новой литературной разновидности заложены основные определения ее специфики.

Основой основ жанра исторических произведений служит отражение прошлого. Если бы не особая потребность в знании минувшего, то этот жанр вообще никогда не возник бы как таковой.

Однако одного указания на давность сюжета еще недостаточно, ибо мы знаем, что произведения о прошлом в течение очень долгого времени не составляли отдельного жанра. Их жанровая специализация началась лишь тогда, когда люди осознали значение временны́х факторов в перемене своего образа жизни, когда они сделали временны́е различия объектом особого внимания и той конкретизации отражения, которая получила название принципа историзма. И это вполне понятно. Память о минувшем нужна людям не сама по себе, а для того, чтобы лучше разбираться в настоящем и предвидеть будущее. Такая возможность открывается перед человеческим сознанием, с одной стороны, благодаря непрерывности или повторениям некоторых существенных явлений, сторон и т. д. «Винер кратко изложил истину,— пишет по этому поводу У. Росс Эшби,— когда сказал, что предсказание будущего — это действие, основанное на прошлом. Если прошлое повторяется в будущем и если будущее поддерживает такую непрерывность, то мозг будет достигать успеха. Но этот процесс полностью основан на прошлых событиях и на степени проявления последовательной регулярности реального мира» [37].

С другой стороны, однако, чтобы сознание могло отразить повторяющееся, регулярное, последнее должно выступать на фоне существенных различий. Вообще прошлое не представляло бы для нас никакой ценности, если бы не его отличие от настоящего, не его своеобразие, в котором и заключается весь исторический интерес. Отсюда следует, что уподобление прошедшего современности, его модернизация противоречит основной цели исторического познания, а значит и жанровой специфике исторического романа. Поэтому собственно к историческому жанру могут быть отнесены лишь те произведения, в которых прошлое действительно является

[37] У. Р. Эшби. Кибернетика сегодня и ее будущий вклад в технические науки.— Приложение к кн.: М. Таубе. Вычислительные машины и здравый смысл. М., 1964, стр. 150—151.

самим собой, а не камуфляжем современности, т. е. где минувшее выступает в истинном значении этого слова. Это составляет вторую существенную черту исторического романа, хотя и она неполно еще характеризует его специфику.

Дело в том, что своеобразие прошедшего, вообще говоря, так или иначе отражается во всех и неисторических произведениях, поскольку они с течением времени сами становятся памятниками старины. Чтобы отличить эту массу произведений, чьи сюжеты приобретают исторический интерес вследствие превращения настоящего в прошедшее, от той ее части, содержание которой носит собственно исторический характер, надо, очевидно, в нем самом найти момент расчленения времени. И действительно: так как своеобразие вещей — их сходство и различие — познается в сравнении, и иначе не может быть обнаружено, то третьей чертой специфики исторического жанра необходимо становится известная дистанция времени, отделяющая один период от другого и благодаря этому позволяющая сравнивать их меж собой.

Различия, выявленные путем таких сопоставлений, характеризуют, понятно, не только минувшее, но и существующее, с той лишь разницей, что прошлое в его отношении к настоящему, являясь чем-то более простым и законченным, раскрывается полно и всесторонне — и как результат предыдущего движения и как исходный момент последующего, и как следствие и как причина. Напротив, настоящее, представляя собой более высокую ступень развития и являясь чем-то еще незавершенным, становящимся, раскрывается в его отношении к прошлому лишь частично и односторонне,— главным образом как продукт предшествующего движения и как его следствие. Но как исходный момент дальнейшего развития (человечества, наций, общественных групп и личности) и как причина предстоящих изменений настоящее может быть полно и всесторонне оценено лишь позднее, когда оно окончательно впишется в реестр истории и история вынесет ему свой приговор. Это необходимая объективная предпосылка *вполне исторического* отношения человека к действительности, а следовательно, истинно исторического.

Но, кроме объективных условий, существенное значение имеют также субъективные факторы и в их числе способность познающего сознания людей, творящих историю, настолько абстрагироваться от вчерашнего дня, чтобы он не смешивался в их чувствах и мыслях с сегодняшним днем, с соображениями их ответственности за совершенное дело, с желанием приподнять роль одних и приуменьшить роль других,— словом, с различными формами текущей борьбы: общественно-политической, идеологической и пр. Влияние субъективных факторов на историческое познание у нас по существу теоретически еще не исследовалось, хотя их роль, несомненно, огромна. Пока можно сказать лишь то, что субъективно люди видят в настоящем непосредственное продолжение своего

прошлого, считают последнее чем-то еще незаконченным, не прервавшимся. Поэтому хотя настоящее с каждым днем объективно становится — по крайней мере, в каком-то одном из отношений — действительно цельным звеном в цепи мировых событий, сознание нуждается в некотором времени для конкретного, а следовательно, истинного осмысления этого факта. Под этим углом зрения наше познание современности, хотя и опирается на принцип историзма, все же никогда не может стать *вполне* историческим. Ибо современность не может относиться сама к себе как прошлое к настоящему, а без этого отношения исключается *исторический* аспект рассмотрения явлений. Вот почему в принципе невозможен и исторический роман о современности.

Но тут возникают два затруднения. Во-первых, нелегко определить, что такое настоящее, и, во-вторых, еще труднее установить ту дистанцию, которая отделяет настоящее от прошедшего.

Совершенно очевидно, что настоящее как понятие имеет для нас значение условного момента, разделяющего прошлое от будущего, или — точнее — момента их переплетения и смены на основе частичной преемственности и частичного отрицания. Под прошлым понимается уже свершившееся и окостеневшее в своей мертвой необходимости, оно необратимо и не может быть исправлено. Под будущим подразумевается еще не наступившее и зависящее от хода текущих событий, следовательно, в какой-то мере также от нашего участия в них, от нашей активности, познаний и воли. Какими бы тривиальными ни казались эти определения, но даже они подводят к весьма важным выводам. Настоящее как переходный отрезок времени может быть представлено в виде отношения прежнего опыта к возникающему, требующему от людей соответствующего изменения привычной жизненной ориентации.

Чем отчетливее осознается прежнее как нечто общее, повторяющееся в настоящем, тем тоньше и глубже может быть отграничено оно от нового. Какое это имеет практическое значение, видно из того, что новое, если только оно нечетко различается от старого или же смешивается с ним, действует с неумолимой силой стихии и на первых порах может причинять немалый вред. Рассматривая подобный случай в интересующем его кибернетическом аспекте, У. Р. Эшби пишет: «Пусть природа создаст что-то действительно новое, и мозг становится беспомощным. Что произошло, например, с теми, кто работал с рентгеновыми лучами в 1905 году? Они получили страшные ожоги. Мозг не может действовать эффективно, столкнувшись с новым явлением. Он должен ждать, пока пройдет достаточное время и новое останется в прошлом. Всякая мудрость — это мудрость после происшедшего события» [38]. С некоторыми коррективами то же можно сказать об отношении общественного сознания к «сюрпризам» социального процесса: степень

[38] У. Р. Эшби. Кибернетика сегодня и ее будущий вклад в технические науки, стр. 151

свободы действия людей прямо зависит от широты и полноты их знания прежней действительности.

Когда мы говорим о прошлом и настоящем, мы, конечно, имеем в виду не «чистое» время, т. е. не тысячелетия или годы сами по себе, а изменение каких-то явлений, какие-то процессы, имеющие свою причину и следствия, свое начало и конец и требующие для своего протекания не только соответствующих условий, но и определенного времени. Как универсальная форма движения материи время, отражаемое нашим сознанием, становится могучим орудием познания мира, естественным средством обнаружения всевозможных связей, причин и следствий, необходимости и случайности и т. д. Причем, важнейшим фактором, облегчающим или затрудняющим наше познание, оказывается именно количественная определенность времени. Так, чтобы обнаружить связь между падением в почву зерен и появлением колосьев, нужно не больше нескольких месяцев: действие и результат в данном случае следуют одно за другим относительно быстро и не затемняются массой иных опосредующих действий и связей. Поэтому вероятность повторения подобного рода случаев, а значит и вероятность познания причин и следствий такого характера довольно высока. Но вот чтобы обнаружить такую же причинно-следственную связь между падением в землю семян и появлением плодов на деревьях, необходимы годы, вследствие чего и вероятность познания этой связи значительно снижается. Уже на основании такого отсчета времени можно, как это и сделал К. Каутский [39], высказать более или менее правдоподобное предположение о том, что наши предки, должно быть, гораздо раньше научились разводить злаки, чем плодовые деревья.

Аналогичным образом обстоит дело и с другими объектами истории, не исключая самих общественных явлений, из которых одни изменяются в течение нескольких лет, другие — на протяжении тысячелетий. К этому надо добавить фактор неравномерности развития, т. е. учесть то общеизвестное положение, что в периоды революционных потрясений темп развития резко ускоряется. Быстрая смена старого новым и резкое увеличение массы однопорядковых случаев позволяет обнаруживать в течение нескольких лет и даже месяцев то, на что прежде уходили десятки и сотни лет. Не случайно сам принцип историзма был открыт именно в процессе наблюдений над бурными общественными изменениями, вызванными Великой буржуазной французской революцией.

Это указывает на относительность понятий «настоящие», или «современность». Одно дело — действительность, раскалываемая революцией на старое и новое. Тут новое оказывается до того насыщенным событиями, переворачивающими весь прежний уклад жизни и вместе с ним настолько меняющими устоявшийся, старый

---

[39] К. Каутский. Этика и материалистическое понимание истории (опыт исследования). Одесса, 1906, стр. 74.

образ мыслей и чувств, что создается и объективная и субъективная возможность четко расчленить на прошлое и настоящее даже очень небольшой отрезок времени. Другое дело — эпоха мирного развития, при котором процесс и объективных и субъективных изменений как бы растягивается во времени, дробится в мелких переходах от вчерашнего дня к сегодняшнему и становится незаметным вследствие своей постепенности.

Но и в первом случае субъективные возможности людей исторически относиться к действительности — например, у совершивших революцию и у иноземцев, наблюдающих ее со стороны,— будут, очевидно, не одинаковы. Не исключено, что Вальтер Скотт сумел выступить зачинателем исторического романа отчасти именно потому, что в отличие от французов он не так сильно был привязан в своих эмоциях к недавним событиям французской истории, мог относиться к ним философичнее и резче отделять от них настоящее.

Короче, если на вопрос о том, что такое современность, или настоящее, можно еще дать абстрактный ответ (это рубеж, отделяющий прошлое от будущего), то на самый важный и существенный вопрос, имеющий непосредственное практическое значение, а именно: как велик по времени этот рубеж, называемый настоящим,— можно ответить только конкретно в каждом отдельном случае или группе однородных случаев. В поисках ответа на такие вопросы — жизнь науки и искусства, ибо на пути таких исследований перед ними открывается бесконечная цепь причин и следствий, больших и малых, сложных и простых, отделенных друг от друга самыми различными промежутками времени. Однозначный ответ, пригодный для всех случаев, здесь абсолютно немыслим.

К тому, что уже было сказано выше об определении понятия «настоящее», в абстрактной форме можно добавить разве только еще следующие соображения, касающиеся эпох мирного, эволюционного развития.

Как бы ни были малы эти промежутки, называемые настоящим, они — при исторических масштабах измерения — не могут быть меньше того времени, которое необходимо обществу для осуществления каких-то качественных преобразований своей структуры. К тому же людям приходится действовать, не дожидаясь, пока накопится достаточный опыт их собственной практики. Следовательно, чтобы предвидеть ход развития и сообразовать с ним свои усилия в достижении цели, им поневоле приходится обращаться к минувшему, которое не является их собственным прошлым. Практически люди одного поколения — даже в наш век стремительного течения событий — не успевают пережить столько циклов общественного круговорота, чтобы только на основании их сравнения можно было бы определять историческую перспективу. Для таких исторических изысканий люди обращаются к опыту минувших поколений и изучают его в сопоставлении с практикой *всей* своей

жизни. Поэтому в обиходном языке настоящее называется еще иначе «нашим временем» (в отличие от времени предшествующего поколения).

Правда, объектом отражения в историческом романе, как и в исторических трудах, не обязательно должны быть только эпохальные события или жизнь всего общества в ее целостности. Частный быт или даже отдельные его порождения — нравы, мораль, психология и пр.— тоже могут быть самостоятельными объектами произведений исторического жанра. Но так как эти частные стороны определяются состоянием всего общественного уклада, то для раскрытия их своеобразия, в конечном счете, тоже нужна дистанция, измеряемая историческими масштабами давности. Стало быть, при всей условности, подвижности и относительности того рубежа, который мы называем настоящим, его можно без риска грубой ошибки принять для мирного, не революционного времени равным приблизительно жизни одного поколения.

Чтобы дать некоторое представление о важности такого определения давности, сошлемся на общеизвестный факт. Ведь та действительность, которая для нас является ныне plusquamperfectum, некогда для многих писателей была живым объектом наблюдений и, так сказать, непосредственного воспроизведения. В творчестве классиков она раскрывается — причем у реалистов сознательно — в своем неповторимом, исторически конкретном своеобразии. И хотя такие классические произведения сохраняют для нас почти всю свою эстетическую и познавательную ценность, хотя иные из них даже превосходят новейшие исторические романы о той же действительности, тем не менее они не могут заменить собой последних. Почему?

Совершенно очевидно, что читатель — как бы ни относилась к нему изображенная действительность, как давно прошедшая или как современная,— прямого касательства к специализации произведений не имеет: не он их создает. Существенное значение при определении жанровой специфики имеет лишь творческое, авторское отношение. А чем отличается с точки зрения времени отношение писателя, скажем XIX в. к тогдашней действительности от отношения к ней современного художника? Единственно тем, что последний соотносит ее с более поздним временем, или — иначе говоря,— показывает прошлое в его отношении к своей современности. И это, как справедливо указывал Ленобль, оказывается чрезвычайно существенным. Именно это объясняет нам, почему классические произведения минувших эпох не могут заменить собой историко-художественную литературу: в них нет этого расчленения времени, или отношения разных эпох, без которого нет и не может быть никакой исторической проблематики.

Но тут возникает новая трудность, связанная с тем, что даже для писателей-современников степень давности событий неодинакова. Так, например, для Шолохова и Федина гражданская война

является уже прошедшим событием, но таким, которое они непосредственно пережили и которое поэтому может быть для них предметом живых воспоминаний. Напротив, для писателей молодого поколения это прошлое выступает уже исключительно как такое, которое может быть для них только объектом опосредованного, исторического познания. Какой бы зыбкой ни казалась эта грань давности, она, однако, имеет немаловажное значение при различении собственно исторического жанра от других. Эта грань существенно меняет характер задачи, а значит и средства ее решения, т. е. определяет особый способ познания и отражения действительности.

•

3. Чтобы глубже уяснить себе значение удаленности изображаемых событий от момента авторской работы, нам придется теперь конкретизировать предмет исторического познания применительно к особым задачам искусства, т. е. рассмотреть исторический роман со стороны его формы, которая роднит его со всеми другими литературно-художественными произведениями. Поскольку роман является историческим по содержанию, он смыкается с исторической наукой в познании общего для них предмета и, вследствие этого, неполностью обнаруживает свою специфику. Обозначенное по его особому объекту познания (как современное, бытовое, психологическое или — в нашем случае — как историческое вообще) содержание позволяет провести относительную грань между исторической и неисторической литературой, но этого еще недостаточно для того, чтобы разграничить научный и художественный аспекты отражения. Поскольку содержанием всех форм сознания является объективная реальность, постольку на уровне гносеологии, учитывающей лишь самое общее отношение бытия к сознанию, научные и художественные произведения не различаются по содержанию, если отражается один и тот же объект. Именно эту сторону дела имели в виду русские революционные демократы, когда утверждали, что предмет науки и искусства общ, что они отражают одну и ту же действительность, но в разных формах. Отсюда не следует, однако, что их конкретное содержание одинаково. Тождественными произведения искусства и науки никогда не бывают и не могут быть — иначе они просто-напросто дублировали бы друг друга и не различались по форме, так как различие форм необходимо обусловлено существенными изменениями в содержании, которое, в свою очередь, восходит к объекту отражения и зависит от него.

Последнее обстоятельство побудило многих наших эстетиков усомниться в правильности тезиса об общности предмета науки и искусства и высказать предположение, что у искусства есть свой особый предмет познания, отличный от научного. Однако эту гипо-

тезу трудно признать убедительной. Дело в том, что общее не есть тождественное. В отличие от тождественного общее не исключает возможности различных форм своего проявления. Поэтому как только мы переходим от общефилософского уровня на уровень специального, частного рассмотрения объектов научного и художественного познания, так тотчас же и выясняется, что одна и та же действительность служит источником различного конкретного содержания и — соответственно — разных форм его выражения. Правда, на первый взгляд кажется, что факт различного содержания и форм науки и искусства несовместим с признанием общности их предмета. Но это мнимая антиномия, или, вернее сказать, это противоречие, которое относится не к области логических неувязок, а к действительному положению вещей. Оно существует реально и не более удивительно, чем то, что одно и то же огромное тело, созерцаемое на большом расстоянии, обозревается целиком, хотя и без подробностей, а вблизи видно до мельчайших деталей, но лишь частично. Нечто подобное происходит и с общим предметом науки и искусства.

Понять, каким образом этот общий предмет познания превращается в специфический объект поэтического изображения (а в действительности так именно и происходит, как мы попытаемся доказать ниже), на наш взгляд, мешает укоренившаяся привычка проводить неверную аналогию между наукой и искусством: исходя из того, что частные науки различаются по их особым предметам, многие ищут и для искусства некую особую сферу познания, например, в эстетических свойствах действительности. А между тем такая аналогия вряд ли правомерна. Если бы предмет искусства действительно отличался от предмета науки в той же плоскости, в какой, скажем, физика отличается от химии, химия от биологии и т. д., то искусство было бы всего-навсего лишь еще одной частной отраслью науки, а не особой формой по сравнению с нею. Значит, специфическую характеристику предмета искусства надо искать не в расчленении объективной действительности на отдельные самостоятельные области, а в неодинаковых ракурсах или аспектах ее отражения, т. е. в разном повороте одного и того же предмета относительно познающего сознания, что и приводит в результате к различным количественным и качественным определениям содержания и форм науки и искусства.

Если отдельные объекты вырисовываются в искусстве, с одной стороны, до мельчайших подробностей, то с другой — сфера художественного обозрения мира, вследствие иного аспекта отражения, намного у́же научной: наука охватывает все области действительности, без исключения, тогда как искусство только некоторые, преимущественно общественные; в меньшей мере касается оно естественно-природных явлений; причем из-за своей неотторжимости от чувственного познания оказывается совершенно бессильным раскрыть, например, процесс превращения химических элементов,

закон стоимости, соотношение между массой и энергией, и многое другое. За этим расхождением аспектов познания мира, которое мы обнаруживаем в степени детализации картин и в разном диапазоне обозреваемой действительности, скрывается качественное различие форм науки и искусства. Стало быть, следующий вопрос, на который мы должны ответить,— это выяснить, в чем состоит специфика художественной формы.

Конечно, эта проблема не для нескольких страниц, и при ее чрезмерной остроте и спорности трудно рассчитывать на убедительность изложения хотя бы даже самой сути дела. Но, с другой стороны, не касаясь ее, нечего и думать о том, чтобы уточнить понятие жанровой специфики исторического романа и, в частности, уяснить проблему слияния в нем науки с искусством. Тут поневоле приходится вспомнить совет Менделеева: лучше иметь хоть такую гипотезу, от которой потом придется отказаться, чем никакой.

Когда имеешь дело с функционально многосложным явлением, как художественная литература, которая одновременно является воспроизведением действительности и ее преобразованием в фантазии (творчеством), неким языковым субстратом и выражением известного психологического комплекса, формой эстетического освоения мира и педагогического воспитания, средством популяризации политических идей и научных знаний, орудием морального воздействия и идеологической борьбы,— когда имеешь дело с таким сложным предметом, при общем взгляде на него очень важно из всех сторон выделить основную, определяющую сторону. В искусстве такой основной стороной является его познавательная функция, вне которой невозможны все остальные и которая вместе с тем объединяет художественную литературу с наукой в некое единство противоположностей, как раз и позволяющих определить специфику их особых форм.

Научную и художественную формы познания нельзя сводить к логическому (понятийному) и образному (основанному на воображении) мышлению,— ныне это стало уже общепризнанной истиной. Хотя научная форма познания опирается в основном на логическую связь понятий, а художественная на ассоциацию образов, ни та ни другая абсолютно невозможны без органического сочетания абстрактно-понятийного с конкретно-чувственным, логического с образным. Набор понятий, не связанных с конкретно-чувственным элементом образности, означает полнейший отрыв от реальности, т. е. совершеннейшую бессмыслицу. Поток образов, не контролируемый понятием, свойствен животной стадии познания, а у человека означает бессвязный бред расстроенного воображения, т. е. ту же бессмыслицу.

Еще А. А. Потебня, опираясь в основном на свои этимологические изыскания, утверждал, что в любом слове, с каким угодно отвлеченным значением, можно, в конце концов, открыть «след»

его образного происхождения [40]. Со своей стороны И. П. Павлов, основываясь на данных физиологии, доказывал, что связь абстрактной, понятийно-словесной формы познания со второй сигнальной системой «вовсе не значит, что существует вообще действительно безóбразное мышление» [41]. Согласно Павлову, нормальное мышление всегда сопровождается чувством реальности и, следовательно, возможно лишь при неразрывном участии двух сигнальных систем [42]. Ту же в сущности мысль высказывает в своем обобщении «отец кибернетики» Н. Винер [43]. К такому же заключению приходят и наши философы, обобщающие достижения советской психологии. Так, В. В. Орлов констатирует: «Всякое мышление, каким бы абстрактным оно ни было, так или иначе опирается на чувственные образы, которые постоянно сопровождают наше мышление» [44]. Стало быть, различие между научной и художественной формами познания не сводится только к преобладанию понятийного мышления в первой и образного во второй. Но в чем же тогда состоит более существенное различие между ними?

На этот вопрос отчасти уже ответил Потебня [45], точку зрения которого мы изложим с соответствующими коррективами и дополнениями.

Научное познание предмета прямо направлено на объект и имеет своей ближайшей целью его непосредственное изменение, его практическое преобразование для удовлетворения потребности людей. Поэтическое (художественное) познание лишь опосредованно направлено на предмет, так как его ближайшей целью является преобразование внутреннего мира людей, т. е. изменение их отношения к объективной действительности. Отсюда вытекают остальные существенные особенности этих двух форм отражения. Научное познание отличается относительной точностью ответа на возникающий вопрос, аналитичностью и такой определенностью обобщений, выводимых из анализа, что их нельзя без существенных уточнений переносить с одного конкретного случая на другой или с закономерностей одного порядка на закономерности другого порядка. Поэтическое (художественное) познание, напротив, характеризуется приблизительностью ответа, суммарной синтетичностью и такой неопределенностью, что под художественные обоб-

---

[40] А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894, стр. 114.

[41] «Павловские среды», т. 2, стр. 515—516.

[42] Там же, т. 1, стр. 232.

[43] См.: Н. Винер. Наука и общество.— «Вопросы философии», 1961, № 7, стр. 119.

[44] В. В. Орлов. Особенности чувственного познания. Пермь, 1962, стр. 193.

[45] См.: А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности; П. В. Палиевский. Внутренняя структура образа.— В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер». М., 1962.

щения, получаемые из синтеза разнообразных признаков, сравнительно свободно подходят разные конкретные случаи и закономерности разнородного круга явлений.

Так, например, научное обобщение, касающееся Грюнвальдской битвы 1410 г., нельзя перенести на военную кампанию какого-либо другого времени, а если и можно найти между ними нечто сходное, то это сходство должно быть «очищено» от всех индивидуальных и прочих различий настолько, чтобы оно стало вполне однопорядковой абстракцией — только при этом условии обобщение может претендовать на научность. Иначе ведет себя поэтическое обобщение, сделанное, например, Сенкевичем в «Крестоносцах». Хотя это обобщение конкретно касается именно грюнвальдских событий, однако его можно легко распространить не только на захватнические акты Пруссии времен Бисмарка, к чему стремился сам писатель, но, пожалуй, с еще большим основанием на гитлеровскую агрессию, на реваншистские устремления современных милитаристов Западной Германии, на новейшую экспансию США и т. д. Словом, поэтическое обобщение по природе своей метафорично, оно всегда характеризуется той или иной степенью иносказательности и — соответственно — возможностью его более свободного и широкого применения.

А чем вызывается необходимость обобщений, столь различных по методу их получения, по точности и кругу их применения? Прежде всего сложностью человеческой жизни, не все явления, факты и отношения которой могут быть точно определены и строго систематизированы по известным, а тем более неизвестным законам. Но необходимость для человечества практически ориентироваться в этих сложнейших явлениях жизни от этого не уменьшается, а скорее, наоборот, возрастает, и эта настоятельная потребность иметь хотя бы приблизительный ориентир приводит к развитию поэтических форм обобщения. Потебня особенно настойчиво подчеркивает эту сторону дела. Но есть еще и другая, не менее важная сторона, на которую Потебня, вследствие свойственного ему идеалистического преувеличения роли субъективного фактора в познании, не обращал внимания. Она заключается в материальном единстве человека с окружающим его миром. Это единство, проявляясь, с одной стороны, в очеловечивании природы, а с другой — в опредмечивании человека, служит первопричиной всех разновидностей и степеней сравнения, иносказания и пр. Мы укажем здесь лишь на один момент, важный для уяснения взаимосвязи между научной и художественной формами отражения.

То, что мы ныне называем иносказательностью, переносом значения, на ранних ступенях человеческого развития, по-видимому, сплошь и рядом имело силу таких же прямых и точных определений, за какие еще не так давно принимались нами, скажем, представление о возможности установить одновременность событий, происходящих в разных местах пространства, или же понятие о

жизни как о способе существования белковых тел. Лишь после того, как люди практически находили существенную разницу между вещами и явлениями, ранее не обнаруживавшими перед ними своих особенностей, и начинали использовать это открытие в своих целях, прежнее отождествление и сближение данных вещей и явлений утрачивало в человеческом сознании достоинство точных определений и постепенно приобретало переносный, иносказательный смысл. Но на этом процесс не останавливался.

По мере того, как практика поколений разъясняла человеку его существенное отличие от подобных ему существ и сил природы, за этими различиями тотчас же возникали густые тени его нового сходства с теми же самыми существами и силами. Находимое различие, таким образом, не устраняло подобия, а лишь меняло его аспекты, т. е. оно, это различие, становилось ступенькой для перехода от сходства одного порядка к сходству другого порядка, наблюдаемому по линии иных точек соприкосновения, иных отношений и признаков [46]. Исторический опыт познания показывает, что, хотя сходство и различие нераздельны, однако в мышлении первое предшествует второму.

Пока люди не выделяли себя из природы, они не только теоретически, но и практически были близки к животным и потому, подобно детям раннего возраста, не видели и не могли видеть существенную разницу между собой и противостоящими им естественными силами природы. Человек был еще рабом этой природы до такой степени, что чувствовал себя ее органической частью. Тут отождествление явлений одного порядка (например, человеческой жизни) с явлениями другого порядка (предположим, животным существованием) было неизбежно, так как на практике эти явления не различались как существенно разнородные. Поэтому научная точность может быть названа определенностью различий, которые на практике приобретают первостепенное значение для ориентации человека в мире; и, наоборот, неясность различий, приводя-

---

[46] Неплохим подтверждением сказанного могут служить современные споры о сходстве и различии между живыми существами и машинами. Если Декарт в свое время уподоблял машинам только животных, то ныне это положение распространяют также и на человека. Причем многие видные ученые склонны доводить отношение подобия, лежащее в основе аналогии между автоматом и человеком, до полного, или почти до полного, тождества.

С точки зрения истории предшествующих отношений человека к природе и создаваемым им орудиям труда ближе всех к истине в этом спорном вопросе, на наш взгляд, подошли академик И. Артоболевский и профессор П. Кобринский, когда они говорят: «И чем глубже будет познавать человек самого себя, тем более глубокие бездны незнания будут перед ним открываться, чем больше «человекоподобия» человек будет вкладывать, пользуясь своими знаниями, в автоматы, тем точнее он сумеет указать различие между собой и своим творением и, что самое главное, тем существеннее станут эти различия. Такова диалектика кибернетики!» (Сб. «Возможное и невозможное в кибернетике». М., 1963, стр. 69).

щая к непроизвольному сближению вещей и явлений, есть следствие недостаточного их анализа, а значит признак научной неточности. Если сознательное сближение вещей и явлений служит посылкой для установления существенной разницы между ними и, следовательно, для их точного, научного познания, то и, наоборот, установление существенной разницы становится исходным пунктом для обнаружения нового сходства между ними, тождества в иных плоскостях и отношениях, а следовательно также условием для дальнейшего развития поэтического, или — вернее — образного мышления. Ибо поэтичность, хотя и вырастает из образных форм познания и вне их невозможна, однако она не сводится к ним, как полагал Потебня.

Ученые, когда они по тем или иным причинам не в состоянии дать определенный ответ, сделать обобщение на точной аналитической основе, тоже прибегают к суммарно-образному мышлению, с его диффузностью признаков, которая показательна для представлений, еще не вполне очищенных от разнородных и случайных элементов явления, еще не перешедших в расчлененно-синтезированную систему однозначно соотнесенных понятий. Поэтому такие формы мышления не могут быть названы строго научными в том смысле, что они тоже являются весьма приблизительными обобщениями, характеризуются иносказательностью, изобилуют эпитетами вместо терминов, конкретными описаниями вместо определений и т. д. Но это совсем не значит, что, мысля так, ученые становятся поэтами, хотя мыслят они, несомненно, образно и, опираясь в основном на воображение, вступают в область, смежную с поэзией. Короче, понятие образности шире понятия поэтичности (словесной художественности).

Поэтичность есть образность особого вида, главными отличительными признаками которого являются целенаправленная эмоциональная насыщенность и красота формы. «Что красота есть необходимое условие искусства, что без красоты нет и не может быть искусства — это аксиома»,— говорит Белинский[47]. Иначе говоря, для того, чтобы образное мышление переросло в поэзию, т. е. чтобы оно приобрело целенаправленную эмоциональную выразительность и соответствующую идеалу прекрасную форму, это мышление должно быть подчинено решению специальной задачи в процессе познания. Ведь образность, вообще говоря, преобладала когда-то в синкретическом мышлении, но от этого синкретическое мышление не становилось еще поэзией (т. е. словесным искусством в собственном смысле этого слова) именно потому, что такому состоянию соответствовала тогда нерасчлененность его предмета.

Поэзия как таковая начала формироваться лишь тогда, когда разделение труда достигло уже относительно высокой ступени развития и поставило перед познающим сознанием такие задачи, ре-

---

[47] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 276.

шение которых потребовало дифференциации и специализации зачаточных форм образного и понятийного мышления. Какая из особых задач была возложена разделением труда на образную форму, в общем верный ответ дан Л. Н. Толстым в его статье «Что такое искусство?» Конечно, не все его положения, как и положения Потебни, могут быть приняты современной наукой, но ее главный тезис, если его увязать с диалектико-материалистической теорией отражения, может многое нам разъяснить.

В процессе расширения своей власти над природой и своими собственными отношениями человечество нуждается в обмене не только мыслями, но и чувствами, нуждается в их согласовании, в постоянном поддержании равновесия между ними. Источником наших знаний служат, как известно, ощущения и восприятия, лежащие в основе наших представлений, которые преобразуются фантазией и таким путем опосредуют абстрактное мышление. Абстрактное мышление безгранично расширяет и углубляет наше знание сущности, необходимое для непосредственного, практического преобразования мира. К этому сводится основная задача науки, обеспечивающей производство и обмен истинными мыслями, их накопление и преемственную связь. Но «пересадить» мысли из одной головы в другую можно лишь тогда, когда в этой другой голове есть питательная почва для их прорастания — сходные ощущения и эмоции, т. е. аналогичный чувственный опыт.

Между тем чувства, как и мысли, биологически не наследуются. По наследству передаются только органы чувств и орган мысли, которые для нормальной согласованной деятельности нуждаются в соответствующей координации и постоянном упражнении. Под этим углом зрения различаются два вида передачи мыслей: один не требующий специальных средств для возбуждения сопровождающих познание ощущений и эмоций, другой — требующий. Когда мысль направлена на объект, который дан человечеству, так сказать, навечно, как, например, в физике и математике, контакт между мышлением и чувствованием обеспечивается сам собой путем естественного соприкосновения с данной реальностью, которая всегда готова к услугам всех людей. Для ее познания нет необходимости в специальных средствах возбуждения сопровождающих ощущений и эмоций.

Иное дело, когда познается объект, подверженный постоянным, каждодневным и всесторонним изменениям, как это происходит с обществом и некоторыми из явлений окружающей его природы. Для обмена мыслями о такой текучей реальности нужны особые средства возбуждения сопровождающих познание ощущений и эмоций. Это и есть та самая поэтическая действительность, которая становится специфическим предметом искусства. От первой она отличается большей степенью недоступности. Ни один человек, усваивающий от своих предшественников и современников огромный мыслительный материал этого порядка, не в состоянии

закрепить его путем живого созерцания той действительности, которая мыслится. Во-первых, практически-чувственный опыт каждого индивида резко ограничен даже в сфере доступной ему современности, на ознакомление с которой ему не хватило бы и «десяти веков» [48]. Во-вторых, не все, что мог бы человек непосредственно познать, желательно испытывать на себе. И, наконец, есть обширная область, которая уже стала и с каждым днем становится недоступной живому созерцанию — область прошлого. «Бить баклуши», «кричать на всю Ивановскую», «ошеломить», «защита», «мать и мачеха» и тому подобные идиоматические обороты и слова уже в настоящее время до такой степени оторвались от породившей их конкретно-чувственной действительности, что многие из них требуют кропотливых исследований, чтобы быть раскрытыми в их первоначальном содержании. Их образность угасла. Это значит, что они утратили связь с чувственно живыми представлениями и поэтому превратились для нас в обозначения чего-то отвлеченного — в обозначения, иные из которых обнаруживают явную тенденцию перерастания в иероглифы, т. е. уже в нечто совершенно непонятное. Словом, мышление о такой действительности может развиваться только вместе с духовным чувством — этой «чувственной памятью» о вещах, питающих мысль о них. Если иссякнут последние остатки практически-чувственного опыта, породившего данную мысль, она неизбежно завянет на сухом корню атрофированного чувства.

Таким образом, в процессе познания люди постоянно сталкиваются с противоречием: они должны знать больше, чем могут почерпнуть из своего практически-чувственного опыта, и это противоречие не только не ослабевает, но, наоборот, по мере накопления знаний становится все острее. Отсюда и возникает потребность в конкретно-чувственном освоении содержания наших мыслей (отраженной в них действительности), и эту потребность удовлетворяет искусство. Оно находит выход в том, что заменяет недоступную действительность ее моделью, ее искусственным подобием, или образным воспроизведением, и этим решает проблему конкретно-чувственного освоения того, что непосредственно не воздействует на наши органы чувств, что дано только в мыслях. Тем самым оно пробуждает дремлющую способность к чувственному познанию, не дает ей атрофироваться из-за отсутствия воздействовавшего объекта и, оживляя фантазию, помогает связывать отвлеченные мысли с конкретным представлением действительности.

В этом отношении искусство дополняет науку, способствуя развитию человеческой сущности. Подобно тому, как с помощью науки я могу обогатить свою память знанием многих вещей, добытым трудом всего человечества, так благодаря искусству я могу испытать многое из того, что пережили и перечувствовали миллионы

[48] B. Prus. Wybór publicystyki. Warszawa, 1957, str. 238.

людей в прошлом и в настоящем[49]. Следовательно, я могу обогатить себя жизненным опытом многих индивидов, принадлежащих к различным эпохам, расам, нациям и классам,— могу сделать свою индивидуальность родовой, человеческой сущностью — совокупностью общественных отношений. Искусство может выполнять эту специфическую функцию в едином процессе диалектического познания мира только благодаря своей особой, образной форме отражения. И только имея в виду это особое назначение формы искусства, можно понять ее как содержательную художественную форму.

4.

Сказанное о художественной форме позволяет нам несколько конкретизировать и вопрос о жанровой специфике исторического романа. Как художественное произведение он ничем не отличается от других разновидностей романа, кроме одного: он воссоздает действительность, ставшую недоступной непосредственному наблюдению. Правда, потребность в познании этой действительности отчасти удовлетворяет искусство прошлого. Но, во-первых, оно удовлетворяет ее неполностью, а во-вторых,— и это главное — оно не сообразуется ни с изменившимся взглядом на мир, ни с новыми эстетическими запросами, и чем дальше, тем больше расходится с ними. Иные произведения прошлого в настоящее время трудно уже даже понять без комментария, который, кстати сказать, противоречит основной задаче искусства — раскрывать содержание мыслей в конкретно-чувственном облике и тем делать их понятными без пояснений. Этим объясняется и то, что писатели, обращаясь к минувшим эпохам, отражают их не в свойственных им художественных формах (героического эпоса, куртуазного романа, дидактической поэмы и пр.), а в новейших формах искусства.

Как особое средство информации художественная литература вынуждает писателя исходить из самой совершенной «сигнальной системы», обеспечивающей наиболее эффективный обмен чувствами и мыслями. Иначе говоря, литератор не может не считаться с уровнем интеллектуально-художественной культуры своего времени, которая, с одной стороны, заставляет его при изображении минувшего учитывать и новейшие понятия науки и последние достижения современной поэтики, а с другой — быть верным объекту и при воссоздании его конкретно-чувственного облика не выходить за пределы представлений изображаемой эпохи. И это существенным образом сказывается на методе писателей исторического жанра. Для писателя современности не существенно, что́ он воспроизводит — непосредственно пережитое или же заимствованное из косвенных источников, ибо и то и другое относится к настоящему

---

[49] Л. Н. Толстой. Что такое искусство? — «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 357.

моменту, изображая который можно непосредственно опираться на живые представления читателя, и чем полнее, тем лучше для художественной правды. Исторический романист, напротив, может полагаться на современный жизненный опыт, свой и читателя, лишь отчасти, т. е. он может опираться на него большей частью не прямо и не столько с целью сближения новейших представлений с прежними, сколько с целью их разграничения и противопоставления, в котором минувшее и вырисовывается в своем истинном свете. Словом, отношение прошедшего к настоящему (исторический аспект раскрытия действительности) в историческом романе должен проявляться не только в плане общих понятий, как в науке, но и в плане качественного различия эмоций минувшего времени от современного момента.

Между тем понятия в силу их отвлеченного характера более свободны, чем чувства, которые вследствие своей непосредственной и многосторонней связи с наличной предметной действительностью с трудом отрываются от нее и, как правило, оказываются намного устойчивее и консервативнее, чем мысль. Мыслью легче перенестись в другие миры, чем конкретно-чувственным представлением, хотя, с другой стороны, без контакта с живым ощущением мысль, как уже говорилось, может стать неполноценной и даже бессодержательной абстракцией. Вот почему план общих понятий, даже если в нем глубоко раскрывается отношение прошедшего к настоящему, еще не вполне определяет *художественную* специфику исторического жанра.

Поясним это примером из области современных отношений. Мы сравнительно без труда приходим к взаимопониманию с другими народами по так называемым общим вопросам, которые всех касаются, всех волнуют и потому легко переводятся на язык тождественных понятий и сходных представлений. Гораздо труднее найти общий язык по сугубо племенным, расовым и узконациональным вопросам, которые оказываются иногда существенно различными в силу неодинаковых исторических судеб, культурных уровней, традиций, обычаев, верований, природных условий, темпераментов и т. д. и т. п. Для тех, кто не представляет и, следовательно, не чувствует совокупности этих конкретных факторов, многое в жизни иной народности зачастую просто бывает непонятным. Художник, изучающий такую «экзотическую» жизнь, делает ее эмоционально близкой и понятной для своих соплеменников тем, что сопоставляет непривычную, чужую духовно-бытовую культуру со своей, привычной культурой и путем многочисленных сравнений, параллелей, уподоблений и контрастных противопоставлений по разным аспектам раскрывает в различном нечто сходное по ощущению, родственное, и это чувство общности, переходя в сопереживание, позволяет читателям вообразить и понять то, чего прежде они недопонимали или вообще не могли понять.

Нечто подобное имеет место и при знакомстве с жизнью людей

прошлого, хотя и в иной плоскости. Если различие в обычаях современных народов можно представить в виде горизонтального разреза, то различие между современниками и их предками будет проходить по вертикали. И в этом вертикальном разрезе мы обнаружим аналогичное явление: уходя в прошлое, духовно-бытовая культура становится для нас как бы культурой другого народа. Мы понемногу перестаем ее чувствовать, и в результате жизнь наших предков кое в чем тоже становится для нас не совсем понятной.

Вот тут-то и намечается художественная специализация исторического жанра. Возникает задача: оживить умирающие чувственные представления. Чтобы художник мог поставить перед собой такую задачу, некогда привычный для него уклад жизни должен подвергнуться очень резким изменениям, как это и бывает после революционных сдвигов, или же стать почти чужим за давностью времени, т. е. настолько далеким от него, чтобы у писателя зародилось чувство неполноценного понимания старины и потребность оживить ее, разъяснить ее себе и другим путем конкретно-многообразного сравнения с привычным ощущением текущей жизни.

Но такая степень отчуждения от прошедшего для художника, связанного с ним памятью всех своих чувств, если и не исключена абсолютно, то, по крайней мере, маловероятна. Поэтому выше мы и высказали предположение, что для мирного времени развития дистанцию, отделяющую настоящее от прошедшего и имеющую существенное значение для жанровой специфики, можно принять равной примерно жизни одного поколения. Роман, который хотя и раскрывает отношение недавно прошедшего к настоящему в плане понятий, но не переводит этот план в плоскость выявления качественного различия эмоций, т. е. основывается на современном образе чувствования,— такой роман — лишь наполовину исторический, а наполовину современный. Он стоит на грани двух жанров.

Бросив общий взгляд на специфику художественной формы и наметив на ее основе существенную разницу между историческим и неисторическим жанром, мы можем теперь перейти к более частному вопросу, каким является для теории исторического романа проблема скрещивания науки с искусством. Сам по себе факт зависимости искусства от науки и его обратного воздействия на науку теперь уже ни у кого не вызывает сомнений. Вопрос заключается только в том, как далеко может зайти это «сотрудничество» и в каких формах оно осуществляется.

Полностью соединение научности с художественностью в историческом жанре никогда не будет достигнуто, потому что по мере приближения искусства к науке происходит одновременно и размежевание их особых сфер познания. В сущности это единый процесс, при котором сближение науки с искусством ведет только к пересечению их направлений и к неизбежному расхождению, а противопоставление их специфических функций — к их объединению на путях углубления общей мысли и ее перехода от низшей

ступени познания на высшую. Научно-исторические исследования — частью подтверждая, а частью опровергая существующие художественные представления,— создают основу для углубления последних, а эти представления, возникающие на основе открытий науки, в свою очередь стимулируют разработку научных гипотез в непознанных еще областях исторического прошлого.

Познанное историей, переходя в разряд научно-достоверного, становится для искусства материалом беллетризации, а непознанное, остающееся для науки неясным или недоступным за отсутствием документов, свидетельств и т. д., образует сферу собственно художественного познания, т. е. такого познания, которое может осуществляться только на путях догадки, домысла и вымысла, только посредством фантазии и способом восхождения к типичному, наиболее вероятному по каналам индивидуальных отношений между людьми и смутным намекам на их характеры. Возможность подобных открытий в искусстве обеспечивается тем, что характеры людей неотделимы от объективных условий их жизни и, следовательно, если конкретные обстоятельства определяют поведение отдельных лиц, то и, наоборот, поступки отдельных индивидов предполагают наличие соответствующих обстоятельств и потому эти последние могут быть реконструированы воображением. Художественная реконструкция, конечно, не обладает научной достоверностью, но если она возвысится до типичной картины, она будет весьма вероятной, а значит близкой к истине. Такое типичное, наиболее вероятное берется на вооружение наукой в качестве гипотез и, по мере доказательства их истинности, по мере превращения в достоверное, становится в искусстве новым фактическим материалом для беллетризации и отправным пунктом для дальнейшего движения художественной мысли в ее собственную сферу — в сферу новой области неизведанного, темного для науки.

Взаимодействуя меж собой в историческом романе, наука и искусство проходят разные стадии своего сближения и размежевания. Под этим углом зрения в истории развития данного жанра четко различаются два этапа. На первом этапе размежевание функций художественного и научного познания прошлого осознавалось как разграничение сфер частной и «исторической» жизни общества; на втором этапе, когда искусство взяло на вооружение теорию исторического материализма и с ее помощью выработало форму, обеспечивающую художественное моделирование общественного процесса в его закономерном саморазвитии, разграничение сфер частной и «исторической» жизни, естественно, утратило свое прежнее определяющее значение. Оно было поднято на новую ступень конкретизации, при которой узкий аспект различия между частной и общественной (исторической) жизнью только исторических деятелей был распространен на всех людей, без исключения, и благодаря этому разросся до разграничения субъективно-личной и объективно-общественной сторон исторического процесса.

История есть продукт сознательной деятельности людей. И как таковая она предстает перед нами не только со стороны объективного соотношения производительных сил и производственных отношений, определяющих структуру данной формации и соответствующие формы общественно-групповой борьбы, но и со стороны личных стремлений множества людей, участвующих в движении и оставляющих в нем след своих индивидуальных намерений, понятий, чувств, верований и т. д.— словом, придающих истории ту субъективность, которую можно понять только на основе анализа тогдашних типов, характеров и индивидуальностей. Для перехода от изображения частной жизни исторических и вымышленных персонажей к всеохватывающему раскрытию субъективной стороны исторического процесса на втором этапе развития исторического жанра сложились не только научные предпосылки (завоевания теории исторического материализма и новейшей историографии), но и благоприятные литературно-художественные условия: в XX в. резко расширилась основа типизации образов.

Октябрьская революция, всеобщий кризис капиталистической системы, вторая мировая война, раскол мира на два лагеря и освободительное движение колониальных народов — все это до предела обнажило зависимость человека от человечества и дало массу примеров того, как на судьбе отдельных индивидов скрещиваются мировые силы. Учет воздействия этих сил на человека не мог не повлиять и на метод исторических романистов, которые в своих возможностях обобщения прошлого зависят от достигнутого литературой уровня обобщения настоящего. Признаки такой зависимости нетрудно указать в исторических романах А. Н. Толстого, В. Я. Шишкова, С. П. Злобина, С. Цвейга, Д. Линдсея, Т. Голуя и др. Непонимание диалектики взаимодействия науки с искусством было главной гносеологической причиной отрицания исторического романа как жанра ложного, сочетающего якобы несовместимое — правду с вымыслом.

Вопрос об отношении правды и вымысла нельзя решать абстрактно. Если основанием художественной правды служит только истина, то вымысел, подобно гипотезе, может быть как истинным, так и ложным, и от этого зависит его совместимость или несовместимость с правдой. Рассуждая вообще, нельзя сказать даже того, какое из произведений будет ближе к реальной действительности — то ли, в котором изображаются достоверные события и личности, или то, в котором отдается предпочтение выдумке.

Дело в том, что вне определенных целей познания различие между мифом и наидостовернейшей историей не имеет абсолютно никакого практического значения. Иначе говоря, историческая достоверность фактов ценна для нас не сама по себе, а лишь постольку, поскольку она является условием выявления каких-то закономерностей развития — общих, касающихся жизни племен, наций, сословий, классов и государств, и частных, относящихся, на-

пример, к истории нравов, типов, характеров и индивидуальностей. А между тем закономерности общего и частного порядка относятся по-разному к историческим реалиям. Одно дело канва общих событий, которые являются по существу не чем иным, как результатом совместных усилий и столкновения многих воль, индивидов, прослоек и классов. Такая канва представляет собой как бы готовую абстракцию самой истории, или лежащее на ее поверхности обобщение, которое нужно только прочитать, раскрыть и пояснить. Тут художник не может додумывать за историю, не искажая ее правды. Другое дело закономерности частной жизни, индивидуальных поступков, логика многоликих характеров и типов, погружаясь в историю которых художник сталкивается или с массой фактов или только с единичными феноменами, чисто случайно попавшими в исторические анналы. Тут даже самый взыскательный правдолюбец не может безоговорочно полагаться на фактическую достоверность, если он не хочет быть простым копиистом и верхоглядом.

В самом деле, что нам с того, что, допустим, в XVI в., согласно наидостовернейшим источникам, жил некий Кузьма или Фрол, если мы не знаем, а иногда даже и не подозреваем о существовании в ту эпоху миллионов других столь же реальных личностей с их особыми индивидуальными судьбами? Ясно, что такого рода достоверность не имеет существенного значения для целей познания, что в этом случае исторический романист, как и бытописатель современности, должен относиться к реальным личностям и частным фактам их жизни только как к прототипам и прообразам, т. е. как к сырому материалу творчества, требующему пересоздания и обобщения посредством вымысла. Уже отсюда можно вывести известную закономерность: чем крупнее события, факты и даты, тем строже писатель обязан придерживаться реальной исторической канвы, и, наоборот, чем меньше события, факты и даты, тем свободнее он может обращаться с ними. В первом случае историческая правда требует максимального приближения к фактической достоверности, во втором — отвлечения от ее поверхности, так как только при условии отталкивания от сугубо индивидуальных и случайных моментов можно приблизиться к типичному, наиболее вероятному для данной эпохи.

Итак, наш анализ позволяет выделить четыре существенных момента, характеризующих жанровую специфику исторического романа.

Во-первых, объектом изображения в историческом романе может быть только прошлое, давность которого определяется всякий раз конкретно. Во-вторых, это прошлое должно раскрываться в его временнóй обусловленности, или — другими словами — в его своеобразии. В-третьих, своеобразие изображаемого должно определяться через его отношение к современности не в сфере читательского восприятия (как это бывает, например, при чтении прежних авторов о их времени), а в авторском идейно-творческом аспекте

разграничения минувшего от настоящего. И, наконец, разграничение минувшего от настоящего в историческом романе должно проявляться не только в плане понятий, но и в плане различия эмоций современного человека от переживаний его предков.

Если наше определение верно и достаточно точно, то из него следует, что отсутствие хотя бы одного из указанных признаков или полностью или частично должно ставить произведение вне рамок исторического жанра. Последнее, однако, вовсе не означает, что произведение, не удовлетворяющее специфическим требованиям исторического жанра, будет плохим, антиисторическим или нехудожественным. Это совсем не обязательно.

До сих пор мы рассматривали исторический роман только под углом зрения его жанровой специфики, хотя он как художественное произведение вообще характеризуется такой же функциональной многосложностью, как и любой другой роман. Поэтому из того, что говорилось выше, не следует делать тот вывод, будто бы все исторические романисты ставят своей главной задачей выявить различие между прошедшим и настоящим и начинают с этого. На практике нередко бывает как раз наоборот. «Когда начинаешь изучать какую-нибудь эпоху, мне представляется,— пишет С. П. Злобин,— что лучше всего подойти к ней не с точки зрения ее особенностей, не с точки зрения ее несходства с нашими днями, своеобразности, «экзотики», необычности, а, наоборот, подойти к любой эпохе с точки зрения ее близости, ее сходства с нашими днями» [50]. Фейхтвангер же, справедливо признанный большим мастером подлинно исторического романа, теоретически вообще игнорировал значение указанного момента, ставя перед собой задачи, непосредственно не связанные со спецификой исторического жанра.

Словом, на практике, изображая минувшее, писатели преследуют самые различные художественные цели. Но каким бы ни был замысел художника, исторический роман он может написать только при условии соблюдения законов этого жанра. Эти законы не зависят от его сознания, и поэтому теоретически он может их оспаривать или даже — подобно мольеровскому Журдену, который не знал, что он всю жизнь говорил прозой,— вовсе не сознавать их, но говорить он должен на специфическом жанровом языке исторической прозы. Иначе он напишет роман или повесть, возможно, и очень высокого художественного класса, но только класс этот будет не историческим. Вообще среди массы произведений на сюжеты из прошлого следует различать три разновидности: неисторические, исторические и антиисторические.

К первой разновидности относятся все сочинения о прошлом до вальтерскоттовского открытия. Их нельзя называть антиисторическими, как делают иные исследователи. Упрекать прежних пи-

---

[50] С. Злобин. О моей работе над историческим романом.— «Советская литература и вопросы мастерства». М., 1957, стр. 151.

сателей в антиисторизме — значит, допускать, что им уже в то время был известен принцип историзма. Точно так же нельзя обвинять в антиисторизме и тех, позднейших и современных писателей, которые используют давнишнюю традицию аллегорического изображения минувшего с неисторической целью, например, эзоповской, или же которые непреднамеренно отклоняются от требований исторического жанра, достигая, однако, свою главную цель, не находящуюся в противоречии с исторической правдой.

Любопытным примером последнего случая, как нам кажется, может служить повесть современного польского писателя Яцека Бохеньского «Божественный Юлий» (1961). По содержанию в ней нет ничего такого, чего бы не было в исторической действительности. Она вся соткана, так сказать, из документального материала и с этой стороны примыкает к историческому жанру. Однако особенности ее формы таковы, что они, на наш взгляд, ставят ее вне границ этого жанра. В ней весь материал так скомпонован, что в сатирическом пафосе, направленном, понятно, против современных «подражателей» римского диктатора, теряются особые приметы возвеличения последнего. Главный акцент, в соответствии с авторским замыслом, здесь падает на сходство, за которым не видно конкретно-исторической обусловленности изображаемого явления, хотя, конечно, сущность и обстоятельства обожествления Юлия Цезаря и диктаторов более позднего времени совершенно различны. Эта абстрактность в изображении деяний римского полководца не является, однако, художественным недостатком произведения Бохеньского, так как автор ведет повествование от имени антиквара и, следовательно, по необходимости стилизует картину в духе понятий героя-рассказчика — человека, пораженного и встревоженного столь разительным совпадением некоторых методов самовозвышения из смертных в боги. Благодаря такой стилизации и построению «Божественный Юлий» производит достаточно сильное впечатление, но не как историческая повесть, а как публицистически страстное, обличительное художественное произведение.

К безусловно антиисторическим произведениям относятся только такие, которые, претендуя на верность изображения исторической действительности, на деле, однако, попирают сам принцип историзма, т. е. игнорируют временну́ю обусловленность общественных явлений и на этом основании либо наделяют людей прошлого современным сознанием, либо односторонне характеризуют в качестве отрицательных проявлений прежней жизни неизбежную ограниченность ее развития, либо, наконец, вообще отрицают поступательное развитие человечества, сводя все дело к циклическим повторениям одного и того же. Наличие и распространение таких сочинений указывает не только на идеологическую актуальность теоретической разработки проблем исторического жанра, но и на то, что спор о методах познания прошлого и в науке и в искусстве приобретает все большую остроту в борьбе за истину, которая всегда была, есть и будет залогом торжества красоты и человечности.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Сенкевич на подступах к историческому роману

1.

Наследие Генрика Сенкевича, несомненно, принадлежит к значительным достижениям не только польской, но и мировой литературы. Но так как в сокровищнице общечеловеческой культуры удельный вес всемирно известных писателей далеко не одинаков, то возникает вопрос, в каком смысле можно говорить о мировом значении Сенкевича. Когда мы оцениваем творчество Гомера, Данте. Шекспира, Байрона, Л. Толстого и других корифеев того же масштаба, мы имеем в виду две взаимосвязанные, но не тождественные стороны их влияния: на мировую читательскую общественность и на литературный процесс, ибо их творческий опыт более или менее широко и всесторонне осваивается многими национальными литературами. Намного скромнее представляется роль таких классиков, как А. Дюма-отец, Ф. Купер, Р. Д. Киплинг, Т. Майн Рид, И. Вазов, Дж. Лондон, К. Чапек, Я. Гашек и т. д. Хотя и они оказывают известное воздействие на мировой литературный процесс, однако их основное значение выражается в ином плане — главным образом в том, что их произведения становятся для человечества важным средством взаимного ознакомления с различными национальными культурами, традициями и т. д. Преимущественно в этом плане следует рассматривать и мировое значение Сенкевича.

При этом само собою разумеется, что мировой резонанс художников зависит не только от степени их личной одаренности, но и от уровня развития представляемых ими литератур, а также от места, занимаемого в общеисторическом процессе каждой данной страной, от широты ее связей с другими странами и силы ее экономического, политического, культурного и прочего влияния на них. Поэтому необходимо рассмотреть наследие Сенкевича прежде всего в его национальном аспекте, в котором его ценность измеряется историко-литературной ролью писателя и тем. насколько его твор-

ческий опыт актуален для решения задач современного литературного развития.

В историко-литературном плане значение Сенкевича определяется, во-первых, тем, что он, выступив одним из поборников реалистического искусства, стал в период расцвета этого направления самым вдохновенным выразителем польского патриотизма. Во-вторых, благодаря деятельности Сенкевича польская проза второй половины XIX в. вооружилась многими приемами мастерства из арсенала мировой классики, значительно повысила эмоционально-смысловую емкость повестей и новелл, завершила синтез национальных традиций исторического романа вальтерскоттовского типа, обогатилась более совершенными жанрами психологического романа и приключенческой детской повести, отшлифовала литературный язык и искусство лепки пластических образов. Существенную роль сыграл Сенкевич также в развитии польской эстетической мысли и литературной критики.

Но было бы неверно думать, что Сенкевич уже весь в прошлом, что его произведениями могут еще зачитываться лишь рядовые читатели, а для литераторов его опыт уже не представляет живого интереса.

Сенкевич с его знаменитыми парадоксами, о которых упоминал З. Швейковский,— едва ли не самая любопытная фигура среди польских прозаиков. Писатель с весьма одиозными симпатиями, он тем не менее даже при явно реакционной тенденции достигал подчас поразительного художественного эффекта. Спрашивается: каким образом? Ответить на этот вопрос — значит, понять как раз те объективные законы художественности, на которые опирался писатель и которые, разумеется, ничуть не менее важны и для успешной деятельности современных литераторов, какими бы далекими и чуждыми ему ни казались они с первого взгляда. Именно по этой линии, а вовсе не в прямом подражании его стилю (хотя и это имеет место), намечается наиболее глубокий и тесный контакт Сенкевича с современными мастерами польского художественного слова.

Выше мы сказали, что в период расцвета реализма Сенкевич был самым вдохновенным выразителем польского патриотизма. Это только не следует понимать в том смысле, что любовь к отчизне, скажем, у Ожешко, Пруса или у Конопницкой была не такой самоотверженной и глубокой, как у Сенкевича. Речь идет совсем о другом, а именно о художественном пафосе, т. е. о той господствующей тенденции их творчества, которая становилась у них как бы фокусом преломления мира или же средоточием всех их мыслей и чувств. Так, художественный пафос Ожешко можно назвать просветительским: у нее все проблемы — и относящиеся к завоеванию национальной независимости и к ликвидации социальной несправедливости,— в конечном счете связываются с идеей победы разума и науки, сводятся к решению одной основной зада-

чи — к задаче широкого просвещения всего народа. Пафос Пруса под этим углом зрения определится в основном как социальный, а пафос Сенкевича — как патриотический. Последнее означает, что у Сенкевича — каких бы сторон жизни он ни касался: отношений помещика к крестьянину, скитаний польского эмигранта на чужбине, переживаний декадента или торговых махинаций обуржуазившегося шляхтича — всюду у него главным критерием ценности человека служит его отношение к Польше, глубина его патриотических чувств и сознание долга перед родиной. Хорошо это или плохо, об этом конкретно будет сказано ниже. А пока мы заметим лишь то, что такой подход художника к действительности обусловливался как бесправным положением его страны, так и его индивидуальным опытом, окружавшей его культурной атмосферой и не в последнюю очередь воспитанием.

Воспитанный в небогатой шляхетской семье, где наряду с устоями сословно-религиозной морали свято чтились военно-патриотические традиции, Генрик Сенкевич еще в детстве почерпнул многие из тех впечатлений, которые прочно вошли в его сознание и в какой-то мере властвовали над его симпатиями. Так, свое пристрастие к рыцарству сам же он объяснял культом семейных традиций. Его дед, инсургент времен Костюшки, служил в легионах Домбровского; отец, Юзеф Сенкевич, юношей участвовал в патриотических битвах 1830 года; старший брат Казимеж, эмигрировав после восстания 1863 года, сражался за честь Франции во время франко-прусской войны и в 1871 г. погиб под Орлеаном. Писатель не без гордости ссылался на родственные узы (по материнской линии) с небезызвестной поэтессой Марией Лущевской (Деотымой) и Иоахимом Лелевелем, знаменитым историком, возглавлявшим в дни восстания 1830 года революционный лагерь и в дальнейшем игравшим видную роль в борьбе демократических сил польской эмиграции. Из тех же воспоминаний известно также, что первыми стихотворениями, которые ему читали, были «Исторические песни» Ю. У. Немцевича, воспевавшего величие Речи Посполитой. Еще мальчиком он с увлечением читал М. Рея, Я. Кохановского и других классиков старопольской литературы.

Понятно, что такое воспитание не могло не сказаться на формировании убеждений будущего писателя, ставшего одним из выдающихся деятелей и защитников польской культуры. Борьба за сохранение национальной самобытности, за чистоту польского языка; неутомимая популяризация польской живописи, в особенности картин Я. Матейки; высказывания о роли Шопена в истории польской культуры; живые отклики на выход произведений Ю. И. Крашевского и других польских литераторов; бережное отношение к наследию Ю. Словацкого; участие в кампании за сооружение памятника А. Мицкевицу; ревностное отстаивание славы польской истории — эти и другие выступления писателя в условиях жестоких национальных преследований выходили за рамки

обычной культурной деятельности. Они приобретали значение политических актов, направленных на возбуждение в народе чувства национальной гордости.

Ту же цель преследовал Сенкевич и своим художественным творчеством. Уже в этом мы находим частичное объяснение того, почему он стал последователем традиций той «патриотической гиперболизации», которая наблюдается не только в упомянутых «Исторических песнях» Немцевича, но и в полотнах Матейки и в центральных музыкальных образах «Страшного двора» С. Монюшки. В русле указанной национальной традиции и возник тот художественный пафос Сенкевича, о котором говорилось выше и который наиболее полно проявился в его исторических романах. Чтобы конкретнее определить характер этого пафоса, нам придется теперь погрузиться в анализ сущности мировоззрения польского романиста.

Обращение Генрика Сенкевича к исторической тематике связано с тем переломом, какой наступил в его мировоззрении в начале 80-х годов XIX в. Сущность этого перелома можно уяснить лишь посредством анализа социальной позиции писателя. Поскольку классовые отношения в жизни людей буржуазного общества играют решающую роль, указание той общественной группы, к которой тяготел художник, вообще становится необходимой посылкой научной интерпретации его взглядов. Дело заключается тут вовсе не в решении того пошлого спора, который вертится вокруг вопроса: надо или не надо называть писателей «аристократическими», «буржуазными», «мелкобуржуазными» и т. д., а в том, чтобы, пользуясь научно-социологическими определениями, глубже разобраться в действительной общественной ориентации художника и, следовательно, конкретно описать его особый строй мыслей и чувств. Это совсем не то же, что нацепить писателю ярлык. К эпитетам дело сводят только вульгаризаторы. К сожалению, к такому же плоскому толкованию проблемы склоняются также их многочисленные противники, которые иногда доходят в своем отрицании «социологизма» до того, что сами по существу возвращаются на старые позиции революционно-демократической методологии, когда народность, в силу тогдашних объективно-исторических условий, действительно выдвигалась в качестве главного и наиболее конкретного идеологического критерия. Между тем со времени открытия истинного значения классовых отношений в историческом процессе именно последние стали для передовой науки наиболее существенным моментом интерпретации мировоззренческих позиций. С этой точки зрения само понятие «народный писатель» представляется исторически неопределенным и абстрактным. Следовательно, оно должно быть конкретизировано прежде всего в плане классовых определений идеологии художника, которые, таким образом, становятся ключом к пониманию его особого ви́дения мира, его творческой индивидуальности.

2. По своим общественно-политическим взглядам Генрик Сенкевич тяготел к мелкопоместной патриархальной шляхте [1].

В прошлом эта многочисленная прослойка польского населения составляла одну из активнейших сил шляхетского освободительного движения, она более других пострадала от репрессий царизма за участие в восстании 1863 года, процесс же послереформенных буржуазных преобразований обрекал ее на вымирание. Она поэтому тосковала по прошлому, была насквозь консервативной и косной. Подвергаясь эксплуатации со стороны земельной аристократии, она нередко смыкалась в своем протесте против угнетения с народной массой. Но в то же время сохранение особых условий ее существования, естественно, представлялось ей залогом национального процветания, и этим определялись живучесть сословно-религиозных предрассудков в ее среде и ее отношение к другим классам. На первых порах, пока развитие буржуазного общества не породило острых классовых противоречий, эта шляхта видела основную опасность для себя со стороны иноземных угнетателей Польши и капитала, вырывавших у нее из рук земли. Но как только в начале 80-х годов на арену политической борьбы выступил революционный пролетариат, она решительно перешла на сторону буржуазии и стала воинственным оплотом польского мещанства. Шаткость ее общественного положения, когда одна ее часть с трудом удерживала за собой имения, а другая, теряя их, шла в услужение к богатым помещикам и капиталистам, пополняла ряды городской интеллигенции или же опускалась на дно нищеты, была источником глубоких, раздирающих ее противоречий. Эти противоречия в основном и определяли идейно-творческую эволюцию Генрика Сенкевича.

Генрик Сенкевич начал литературную деятельность вскоре же после восстания 1863 года. Активнейшие силы польской демократии были разбиты. Уцелевшие от разгрома демократические элементы скрывались в подполье или в эмиграции. Патриотическая шляхта, на которую обрушился град политических и экономических репрессий, находилась в состоянии полнейшей деморализации. Многим казалось, что с Польшей уже навсегда покончено, и нужно было обладать незаурядным мужеством и умом, чтобы не поддаться отчаянию.

Гнетущая атмосфера всеобщей национальной подавленности еще более усугублялась торжеством внутренней реакции.

В результате поражения восстания и аграрной реформы польское общество окончательно закрепилось на прусском пути развития капитализма. Хотя восстание пало, хотя участвовавшая в нем революционно-демократическая партия была разгромлена, царизм

[1] Обоснование этого положения см. в статье: И. К. Горский. К вопросу о мировоззрении Г. Сенкевича.— «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», 1960, т. XXI.

не мог не считаться с ее влиянием на крестьян и вынужден был провести в Королевстве Польском земельную реформу на условиях, менее выгодных для дворянства, чем в России. Это вызвало всеобщее раздражение шляхты, не исключая той, которая участвовала в восстании, и было причиной взрыва неистовой аристократическо-клерикальной реакции.

Своеобразной реакцией на поражение восстания был и варшавский позитивизм — самое влиятельное течение польской общественно-философской мысли 70—80-х годов, отражавшее позицию либеральных буржуазно-помещичьих кругов. Осуждая методы вооруженной, повстанческой борьбы за национальную независимость как романтические, несбыточные и пагубные для народа, варшавский позитивизм противопоставлял им идею экономического возвышения Польши. Лишь на путях развития торгово-промышленной деятельности, посредством «малых дел» и так называемой «работы у основ», направленной на просвещение народных масс, на воспитание их в духе буржуазных идей классовой солидарности и подчинения крестьян просвещенной помещичьей опеке, можно было, по убеждению позитивистов, поднять Польшу из руин и сделать ее сильной. Хотя такое понимание патриотизма уже с самого начала было чревато национальным оппортунизмом, но поскольку развитие капитализма в Польше являлось исторической необходимостью, постольку позиция позитивистов в какой-то мере соответствовала задаче общенационального прогресса. Столкнувшись с противодействием консервативного дворянства, позитивисты вынуждены были на первых порах сосредоточить свое внимание на критике шляхетского прошлого и феодальных пережитков в сознании общества. Даже с позиций защиты прусского пути развития капитализма им приходилось разоблачать шляхетско-аристократические предрассудки и клерикализм, мешавшие научно-техническому прогрессу, ратовать за народное просвещение, светскую мораль и эмансипацию женщин, бороться против религиозной нетерпимости, антисемитизма и т. д. Тем самым варшавский позитивизм снискал себе популярность среди демократии и при ее поддержке сумел сыграть существенную роль в оживлении польской общественной мысли. Под знаменами позитивизма выступали представители интеллигенции самых различных общественно-политических убеждений. В числе этих представителей был и Сенкевич.

Отношение Сенкевича к варшавскому позитивизму определялось в основном жизненными интересами деклассирующейся прослойки шляхетства. Хотя новый строй был ей не по душе, однако и презрительно-барское отношение аристократии к буржуазному делячеству тоже не вызывало у нее сочувствие. В 70-е годы приспособление к новой действительности было для нее вопросом жизни или смерти. В борьбе за существование ей поневоле приходилось воспитывать в себе мещанские добродетели. Поэтому до 80-х годов творческое развитие Сенкевича протекало в русле идей

позитивизма и даже шло по линии усиления критики феодальной знати, шляхетской и буржуазной действительности. Постижению последней во многом содействовало ознакомление Сенкевича с развитыми формами буржуазной демократии Франции, Англии и Америки во время его пребывания за границей в 1876—1879 гг. С другой стороны, в самой Польше процесс социального расслоения еще не завершился: одна часть шляхетства вливалась в новый, буржуазный класс землевладельцев, другая пополняла ряды интеллигенции или пролетариата. Пока длился этот процесс дифференциации и пока в среде мелкопоместной шляхты жили антибуржуазные настроения, ненависть к царизму и недоверие к антипатриотическим кругам феодальной знати, Сенкевич, естественно, не мог сознавать, к какому классу он тяготеет, и это помогало ему объективно смотреть на мир, не ограничивая себя узкоклассовыми представлениями. Писатель стоял на распутье, охваченный глубоким скептицизмом относительно происходящего. Он сочувствовал страданиям человека вообще, кем бы тот ни был — осколком разбитой шляхетской старины, забитым крестьянином, польским скитальцем, гонимым американским индейцем, английским паупером или парижским коммунаром. В поворотный момент развития польской литературы это позволяло ему солидаризироваться с варшавскими позитивистами в борьбе за новое, реалистическое направление искусства и еще в 1872 г. выдвинуть те требования, которые молодой писатель предъявлял к себе и к своим собратьям по перу. Это — «1) эстетическая ценность с тремя категориями: красота, правда и добро и 2) общественная ценность с одним только подразделением: польза» (XLV, 177). Но чрезвычайно показательно, что уже и тогда Сенкевич видел в правдивом реалистическом изображении одно из средств «подпирать падающее строение» (XLV, 190). Он полагал, что путем изобличения пороков шляхетско-буржуазного общества можно воспитывать его в духе гражданственности, патриотизма и гуманности, не расшатывая основ его господства.

Саркастические отзывы Сенкевича-Литвоса о буржуазной Франции, в общем верная оценка роли французских рабочих в борьбе за демократию, осуждение польской аристократии, антиклерикальные выпады и многое другое предвещали возможность перехода автора «Писем из Парижа» (1878) на сторону радикальных элементов. Однако наряду с этой возможностью существовала и другая, противоположная ей. Таким образом, выбор дальнейшей общественной ориентации художника во многом зависел также от случайных моментов в его жизни, от случайных встреч, впечатлений, влияний и т. д. В такой ситуации живучесть прежних патриархальных симпатий писателя, расширение личных связей с людьми консервативных убеждений и, в частности, с родственниками Марии Шеткевич, на которой он женился в 1881 г., могли сыграть значительную роль в его идеологическом самоопределении, и, как

полагают, они действительно обусловили существенные сдвиги в его мировоззрении.

По возвращении из-за границы в 1879 г. Сенкевич застал Польшу не такой, какой покинул ее почти четыре года назад. Тот нестерпимый политический и национальный гнет, который вынудил недавно друзей Сенкевича последовать за ним в Америку с наивной надеждой найти там спасение от кошмарной действительности, ко времени возвращения писателя на родину даже усилился, особенно в землях, захваченных Германией и Россией. Но если прежде репрессии царизма были направлены главным образом против патриотического шляхетства, то теперь их жертвой все больше и больше становился народ. Полицейское насилие над рабочими, бесцеремонное вмешательство царской администрации в дела крестьянской гмины, преднамеренное удушение национальной культуры и просвещения, русификация суда и школы, ставшей малодоступной прежде всего для беднейшего городского и сельского населения, и, наконец, религиозные гонения — все это самым непосредственным образом ущемляло интересы трудящихся. Для польского народа борьба с национальным угнетением не перестала быть актуальной. Но ее характер и перспективы существенно изменились, что и обнаружилось со всей очевидностью на рубеже 70—80-х годов.

К этому времени ломка старых общественных отношений в основном уже завершилась. С середины 70-х годов в Варшаве и других промышленных центрах стали возникать социалистические кружки. В условиях роста социалистического и рабочего движения господствующие классы Польши отказались от борьбы за национальную независимость. Среди патриотической части образованного польского общества, все еще находившейся под впечатлением поражения восстания 1863 года, это вызвало резкое усиление настроений безысходности и моральной подавленности. В то же время преуспевающая буржуазно-помещичья верхушка выступила с открытой проповедью «тройного лоялизма», т. е. с призывом примириться с абсолютистскими режимами Германии, России и Австро-Венгрии.

Из соглашательских группировок того времени наиболее влиятельной была партия галицийских аристократов, создавших у себя даже особую краковскую школу историков. В Королевстве Польском на рубеже 70—80-х годов возникло течение так называемых угодовцев (соглашателей). С угодовчевским течением слилась и основная группа позитивистов во главе со Свентоховским, вдохновителем антисоциалистической кампании[2]. Угодовцы выражали идеологию крупной буржуазии и помещиков, которые, будучи связаны общностью интересов с правящими классами России, стремились опереться на царизм в борьбе с растущим социальным бро-

---

[2] S. Sandler. Wokół «Trylogii». Wrocław, 1952, str. 17, 19, 23.

жением масс, страдавших и от капиталистической эксплуатации и от насильственной русификации и все глубже проникавшихся антиправительственными настроениями. Соглашательская политика не устраивала также средние слои и часть дворянства. Их лозунгом стал национализм, который, с одной стороны, смыкался с общедемократическим протестом против национального неравноправия и в этом отношении был прогрессивен, а с другой — служил средством ослабления революционной инициативы трудящихся и как таковой был реакционен.

В обстановке всеобщей национальной подавленности и глухого ропота народных масс потребность польского общества в героическом слове стала необычайно острой. Вопрос заключался только в том, кто из писателей и как откликнется на эту потребность.

Перемены в общественной жизни, которые застал Сенкевич по возвращении на родину, привели к изменению его позиции. Прежде его связывало с позитивизмом убеждение в необходимости для шляхты культивировать буржуазную предприимчивость. И оно же ставило его в оппозицию к консервативным и клерикально-аристократическим кругам. Теперь же, ввиду роста социальных противоречий, прежние разногласия между позитивистами и консерваторами утратили в глазах Сенкевича свой смысл.

«Собственно говоря, уже верно подмечено, что проблема аристократии и демократии — устаревшая проблема, имеющая скорее товарищеское, чем общественное значение,— писал он в рецензии 1881 г. на книгу Хмелёвского.— Ломать копья из-за таких вопросов — значит воевать с ветряными мельницами. Тут нет повода к борьбе, ибо она давно и всюду решена. Ныне взамен демократической существует проблема социальная, проблема труда и капитала, и тот, кто еще занимался бы аристократиями и демократиями, доказал бы, что его умственный механизм отстает не на несколько часов, а на целые десятки лет» (XLV, 275). Сенкевич верно подметил, что перед лицом растущего противоречия между трудом и капиталом буржуазия выступает заодно с аристократией, своей бывшей противницей, и что поэтому их разногласия утратили свое прежнее общественное значение.

Какую же позицию занял Сенкевич в изменившейся обстановке? Здесь-то мы и обнаруживаем силу влияния его давнишних сословно-патриархальных симпатий. Из-за них он оказался не в состоянии понять неизбежность обострения классовой борьбы в современном обществе. Он думал, что национальное выше классового, как общенародное выше сословного, и что классовое примирение вполне возможно на общенациональной основе. С другой стороны, видя крушение позитивистских иллюзий, он совершенно правильно утверждал, что виною тому не безразличие общества к высоким идеалам, как думали позитивисты, а истинная сущность их программы «малых дел», проникнутой своекорыстным духом узкобуржуазного практицизма.

«Согласно общепризнанному мнению,— писал он по этому поводу,— мы были обществом весьма непрактичным, но так как при этом нам не везло, мы вступили на иной путь. На этом другом пути богатство должно было стать средством... Однако не стало ли оно целью для некоторых? не уступил ли великий, туманный, отдаленный идеал общественного блага место жажде благополучия и тому, вытекающему из благополучия довольству, ввиду которого сытый и уверенный в завтрашнем дне ничего уже больше не жаждет? ... Берегитесь, как бы это направление, все это течение, по которому вы плывете, не занесло вас слишком далеко... Из рыцарей вы можете переродиться в арендаторов, биржевиков, спекулянтов, лавочников и тому подобных сребролюбцев, которые — лишь бы шла хорошо торговля — ни о чем другом заботиться не будут» (L, 76—77).

Под «обществом рыцарей» Сенкевич подразумевал предшествующие поколения патриотической шляхты, возглавлявшей национально-освободительное движение, от которого теперь отрекались господствующие классы. Зная в то же время о привязанности народных масс к своей родине, он искренне верил в то, что ради отчизны народ пойдет на любые жертвы и с готовностью отрешится от классовых (в понимании Сенкевича, частных) притязаний. Что такой взгляд соответствовал только эгоистическим интересам господствующих классов, он, конечно, не понимал, предполагая, что благородство народных масс как раз и выражается в их готовности жертвовать своими интересами ради общенациональных. С этой точки зрения буржуазный рационализм позитивистов, считавших главным трезвый расчет в борьбе за существование и потому призывавших ради выгод экономического обогащения отказаться от политической борьбы с царской Россией, не только не удовлетворял Сенкевича, но и оскорблял его патриотическое чувство, его веру в благородные, возвышенные чаяния польского народа. Ему казалось, что дело только за доброй волей его соотечественников и прежде всего просвещенных кругов, призванных руководить обществом. «Для выравнивания извечной пропасти,— писал он,— нужна *добрая воля.* Кроме логического расчета, кроме борьбы за существование, кроме силы, есть нечто, что не укладывается в эти категории, но что кладет на исторические события знак помазания подлинной человечности, что отличает людской мир от животного. Кто стоит при этой третьей силе, тот выдержит бурю — и в будущем услышит: «мир людям доброй воли!» (L, 225). Рационализму позитивистов, склонявшихся к примирению с царизмом, Сенкевич противопоставил свою веру в патриотическую стойкость польского народа, которая в его представлении неразрывно связывалась с патриархальной терпимостью и религиозностью масс. Эта вера отдаляла его от позитивистов и способствовала сближению с консервативной шляхтой, видевшей в укреплении авторитета церкви и любви к шляхетскому отечеству верное, веками

испытанное средство удержания масс в покорности. В конечном счете разногласия по национальному вопросу побудили Сенкевича порвать с позитивизмом и стать редактором «Слова» — органа консервативного дворянства Королевства Польского.

Вместе с общественной позицией изменились и литературные взгляды писателя. Если прежде он поддерживал писателей, обличавших общественные пороки, то в начале 80-х годов критическое направление стало казаться ему односторонним, способным причинить моральный ущерб польскому обществу. В обстановке всеобщей национальной подавленности и политического бесправия поляков патриотический идеал Сенкевича пришел в резкое противоречие с действительностью. Хотя чужеземный гнет с каждым годом становился все тяжелее, новое общественное положение делало шляхту совершенно неспособной к продолжению освободительного движения. У нее не было никакой перспективы. Поэтому поддержание хотя бы смутной надежды на будущее приобрело для Сенкевича значение первостепенной важности.

Так, выступая в 1881 г. с публичной лекцией на тему о французском натуралистическом романе, он говорил: «Прежде всего нынче во Франции спутали проблему реальной, т. е. пластической формы с проблемой содержания, а, во-вторых, спутали, быть может, еще больше понятия правды и обыденности. Потребность человеческой души в чем-то высшем, более возвышенном суть также проявление человеческой натуры, следовательно, нечто столь же действительное, как голод и жажда, а между тем обыденность — и особенно плоская обыденность — не удовлетворяет этим потребностям. Недавно я имел уже возможность заметить в другом месте, что ввиду царствующего пессимизма, ввиду разлада между неодолимой жаждой счастья и неизбежной недолей, между усилиями жизни и неотвратимой смертью человек — измученный даже слишком действительной жизнью — рад бы хоть на минуту оторваться от нее и хотя бы в литературе найти ободрение, забвение, надежду. Их не дает ему нынешнее реальное направление, поэтому, не закрывая глаза на его положительные стороны, мы не хотим, однако, утверждать, чтобы оно было последним словом беллетристики» (XLV, 64).

Чувствуя себя во власти реалистических навыков своего творчества, польский писатель тем более не мог не противиться проникновению натуралистических веяний с Запада. Он великолепно улавливал их связь с упадочной буржуазной культурой. Говоря о том, что во Франции, утратившей высокую цель, натурализм, возможно, и удовлетворяет потребность людей с притупленными нервами в острых ощущениях, он продолжал:

«Мы — в ином положении. Нам — в гору идти, не вниз падать. Наш путь иной, важнее, суровее, а значит и у нашего романа иная задача, а именно: он должен укреплять здоровье, а не плодить гниль...

Если его овевает печаль, то печаль эта — скорее тоска по идеалу, а не пессимизм утомления и сомнения... Пессимизм — это разложение, наш же роман должен связывать, что развязано, объединять души и, согласно определению поэта, быть знамением завета между старым и новым временем...» (XLV, 100—101).

Натурализм претил Сенкевичу не только эстетически, но и идейно — не только тем, что порывал с реализмом на почве одностороннего отображения и смакования гнойников социальной жизни, но и тем, что внушал мысль о неискоренимости пороков современного общества. А так как последние он не считал неизбежным порождением существующего строя, веря в то, что общественный организм покоится в целом на здоровых началах и что не следует вселять неверие в их прочность, расшатывать оптимизм, то, с другой стороны, он с неодобрением относился к обличительной тенденции вообще, упрекая в ней не только Золя и его школу, но и польских реалистов: Пруса, Ожешко и Конопницкую. Польская литература, согласно новому пониманию Сенкевича, должна была сочетать правдивое изображение с утешением отчаивающихся, т. е. в сущности обреченных историей классов.

Но «утешать» обреченных посредством правдивого изображения их недуга было невозможно. В массе своей это были люди, о которых Сенкевич не так давно писал, что для них «общественное благо стало разменной монетой... без курса». Такие люди заслуживали сатиры, а не ободрения. Касаясь настроений, в атмосфере которых созревал замысел его романа «Огнем и мечом», Сенкевич признавался в письме к Тарновскому, что ему опротивели современные герои-лилипуты с их жалобными стенаниями и что он хотел бы остаться на избранном им пути изображения прошлого, где «все так ясно и величественно в противоположность ничтожеству современной жизни» (LVII, 160). В другом месте он пояснял, что современность удручает его своей безрадостностью, серостью и бесплодностью, что у него нет ни сил, ни желания писать о ней. Иное дело прошлое. Там «разыгрываются великие события и выступают великие люди. Там есть к чему и чем воспламеняться: сильные характеры, большие преступления и большое самопожертвование» (L, 4).

Противопоставление прошлого современной жизни, духовно обедняющей людей, лишающей их цельности натуры, означало не что иное, как осуждение буржуазной действительности с патриархальных позиций. Вместе с тем такое противопоставление давало возможность писателю, не оправдывая современников, воодушевлять и подбадривать их. По словам А. Залеского, близко знавшего Сенкевича, последний в споре с датским критиком Г. Брандесом утверждал, что, по его, Сенкевича, мнению, куда полезнее и лучше, «вместо изображения нынешнего состояния умов и людей, их нынешней нищеты, разлада самих с собой, бессилия и метаний, показать своему обществу, что были еще худшие време-

на, более страшные и горестные и что, несмотря на это, пришли спасение и возрождение. То может окончательно обескуражить и ввергнуть в отчаяние, это придает сил, вселяет надежду, воодушевляет к жизни»[3].

По-прежнему презирая буржуазную действительность, Сенкевич, однако, воздерживался теперь от прямого ее обличения. В результате прогрессивное у него переплеталось с реакционным. Если противодействие натуралистическим веяниям означало защиту реализма, то стремление оторваться от гнетущей жизни, уйти от ее острых противоречий, толкали к отказу от конкретно-исторического изображения современности. Писатель стал искать выход на путях обращения к прошлому. Уже в 1880 г., в противовес позитивистскому пониманию патриотизма, он написал свое первое произведение в историческом жанре — повесть «Татарская неволя».

3.

Оценивая эту первую пробу сил Сенкевича в новом для него жанре, ведущий критик позитивистского лагеря Петр Хмелёвский писал: «Его последняя работа, языком и колоритом имитирующая архаический стиль, под названием «Татарская неволя. Отрывки из шляхетской хроники Алексы Здаборского»., хотя и содержит прекрасные и — особенно — трогательные фрагменты, хотя и оживлена благородной мыслью о верности идеалам, указывает, однако,— по крайней мере так кажется,— что область исторического романа для Сенкевича закрыта»[4]. После выхода романа «Огнем и мечом» критик, не меняя прежнего суждения о «Татарской неволе», переменил только заключение[5]. Хмелёвский ошибся в своем предвидении именно потому, что за слабостью начинания Сенкевича не заметил его сильной стороны — подлинно исторического аспекта раскрытия образа.

Повесть Сенкевича посвящена судьбе горемычного шляхтича XVI в., пережившего татарский плен. Если соотнести ее содержание с современностью писателя, то сразу же обнаружится подтекст — подспудно звучащий протест против ига, под которым изнывал польский народ, и призыв к патриотической непреклонности. Этот подтекст, а вернее архитекст, ясно и сильно выражающий идею произведения, создается, однако, не средствами аллегории. Сенкевич верно воссоздает мысли и чувства шляхтича XIV в. Его повесть является исторической в точном смысле этого слова.

---

[3] X. Y. Z. (A. Zaleski). Towarzystwo warszawskie. Kraków, 1889, str. 133.

[4] P. Chmielowski. Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu. Wilno, 1881, str. 143.

[5] P. Chmielowski. Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu. Warszawa, 1886, str. 210.

Иносказательный подтекст, придающий повести особую актуальность, возникает из непроизвольного сопоставления страданий татарского невольника XVI в. с внетекстовым контекстом современной писателю действительности, т. е. он является результатом перерастания реалистического образа в символ, охватывающий в своем обезличенном выражении аналогичные переживания и прошедшего и настоящего. Образуя внешне яркий контраст, две эпохи, XVI и XIX вв., резче обнаруживают идею нетерпимости для человека условий неволи. Высокая ассоциативность повести — показатель достаточно умелого раскрытия в ней исторического содержания в нужном автору ракурсе. Эта ассоциативность достигалась не только благодаря трагической участи польских патриотов XIX в., помогавшей острее почувствовать страдания Здаборского, но и благодаря формальному различию и сходству между повестью Сенкевича и произведениями иных польских писателей. Читая «Татарскую неволю», современники Сенкевича не могли не сравнивать ее, хотя бы безотчетно, с другими жанрами новейшей польской прозы, где господствовали так называемые произведения с тезой. На их фоне читатель времен Сенкевича, несомненно, улавливал в его повести не только противопоставление позитивистскому пренебрежению стариной, но и возврат к патриотической традиции старопольской словесности и в особенности к традициям романтической поэзии.

Идейно-сюжетная близость «Татарской неволи» к «Стойкому принцу» Кальдерона, известному польским читателям в переводе Ю. Словацкого, сам эпитет «стойкий князь», который прилагается автором к Здаборскому,— это лишь частные моменты, указывающие на широкую связь произведения Сенкевича с предшествующей литературной традицией. В более узком плане «Татарская неволя» сопрягалась с традициями польской исторической прозы, и эта связь опять-таки подчеркивается формально сходством судеб Здаборского и шляхтича Чурыллы (героя романа Ю. И. Крашевского «Зыгмунтовские времена»), тоже пережившего муки татарского плена. На связи романов Сенкевича с традицией следует остановиться особо, ибо она подводит нас к пониманию литературно-жанровой обусловленности формы исторических произведений Сенкевича.

Основным моментом становления исторического жанра в польской, как, впрочем, и в других европейских литературах XIX в., был процесс соединения художественности с научностью. Он протекал по линии переплетения собственно художественного воспроизведения частной жизни с беллетризацией истории.

Не касаясь эволюции польского исторического романа [6], укажем здесь лишь ее узловые моменты, наиболее четко обозначив-

---

[6] Этот вопрос рассматривался мною в книге «Польский исторический роман и проблема историзма» (М., 1963).

шиеся до Сенкевича в творчестве Ю. У. Немцевича, Ф. Бернатовича, Г. Жевуского, З. Качковского и Ю. И. Крашевского.

Юлиан Урсын Немцевич — создатель первого польского исторического романа «Ян из Тенчина» (1825) — в предисловии к нему подчеркивал, что исторический роман должен соединять «полезное с приятным и развлекательным». Воспитанник традиций классицизма и неофит романтизма, он представлял себе задачу соединения науки с искусством еще очень примитивно. Для него все дело сводилось к тому, чтобы дополнить «суровую и важную историю» массой «подробностей, слишком мелких для историка» [7], и присочинить к ним занимательную фабулу. Стремясь зашифровать в картине XVI в. как можно больше намеков на современность, он, естественно, акцентирует внимание на сходстве эпох, на прямых параллелях. Вообще аллегорический подход к изображению прошедшего, характерный для классицизма, у него явно преобладает над историческим; его герои по своей психологии еще ничем существенно не отличаются от его современников. Тем не менее установка на описание исторических событий как фактов минувшего, стремление оттенить (правда, весьма наивным способом) некоторые своеобразные черты быта и языка эпохи — все это указывает на то, что «Ян из Тенчина» действительно исторический роман на уровне научных понятий времен Немцевича. Его нельзя отнести к определенному типу произведений нового жанра (как таковой он еще не выкристаллизовался), но его уже можно назвать первой пробой беллетризации польской истории в романической форме.

Более определенную форму представляет собой «Поята, дочь Лездейки, или Литовцы в XIV веке» (1826) Феликса Бернатовича — второе из значительных произведений польской классики в этом жанре. «Поята» — роман вальтерскоттовского типа с искусно построенной интригой. Интригуя читателей, Бернатович достигает той эмоциональной действенности повествования, которой не доставало произведению Немцевича, но которая совершенно необходима для того, чтобы перевести рассказ из плоскости простого описания эпохи в плоскость ее картинного изображения. Обычаи и нравы у него рисуются живее, чем у Немцевича. Функция фабулы, хотя и надуманной, не сводится, однако, только к поддержанию внешней занимательности, посредством которой автор «Яна из Тенчина» старался привлечь внимание читателей к своим политическим суждениям и историческим описаниям. Здесь фабула органически вырастает из материала эпохи и служит средством передачи средневековых представлений, правда, большей частью диковинных или превратных. Сама эта погоня за всем необычным показательна: она характеризует стремление романиста к контрастному подчеркиванию различия эпох.

---

[7] J. U. Niemcewicz. Jan z Tęczyna. Warszawa, 1954, str. 3—4.

Но превосходя «Яна из Тенчина» в художественном отношении, «Поята» значительно уступает ему в исторической верности. Герои Бернатовича еще меньше похожи на своих средневековых прототипов, чем герои Немцевича (в частности, менее удачна стилизация их речи). Уступая Немцевичу в исторической эрудиции, Бернатович к тому же располагал очень скудными источниками, недостаток которых должна была восполнить его фантазия. С точки зрения современных представлений о Литве XIV в. «Пояту» вообще трудно назвать историческим романом, так же, впрочем, как и остальную массу произведений этого жанра той поры. Однако в отношении к тогдашнему уровню научных знаний эти произведения были историческими не только формально, т. е. не только по внешнему сходству отдельных штрихов картины с изображенной действительностью, но и по существу.

Правда, на первый взгляд кажется парадоксальным, что многие польские писатели эпохи романтизма брались за изображение наименее изученной старины и потому особенно трудной для воссоздания. Но в такой парадоксальности есть своя логика. За пределами исследованного исторической наукой только и начинается та целина, освоение которой открывает широчайший простор для свободной игры воображения, домысла, вымысла и решения с их помощью многих загадок, словом, простирается сфера, требующая для своего постижения активной творческой фантазии, или собственно художественного метода познания. Кроме того, седая старина резче отличается от настоящего даже по чисто внешним признакам, чем облегчается задача воспроизведения ее колорита, а для писателей, делавших первые шаги в освоении нового жанра, это имело немаловажное значение.

Противоположным путем к созданию исторической повести (от недавнего прошлого в глубь веков) шли писатели, продолжавшие традицию гавенды — этой национально-своеобразной мемуарной формы. На этом пути наибольших успехов достигли Генрик Жевуский и Зыгмунт Качковский. В «Воспоминаниях Соплицы» (1839) — своем лучшем произведении — Г. Жевуский применил известный романтический принцип «исповеди», принцип внутреннего самораскрытия героя. Благодаря этому он впервые в рамках нового жанра создал полноценный, действительно *исторический* тип шляхтича XVIII в. с его окружением, с присущей ему сословной точкой зрения на мир, особой психологией и самобытной старопольской речью. Принцип «исповеди» у Жевуского накладывал, однако, на картину эпохи отпечаток той субъективности, которая неотделима от представлений героя, в данном случае крайне ограниченного и потому совершенно неспособного видеть вещи в их истинном свете. Обеспечивая верное раскрытие внутреннего мира героя, этот принцип находился, однако, в резком противоречии с задачей объективного изображения исторической действительности.

Освоить это художественное открытие Жевуского по обрисовке старопольских типов и в то же время подняться на более высокую ступень объективности при тогдашнем развитии польской литературы, с ее исключительной нацеленностью на анализ исторической роли шляхетства, можно было трояким способом: или путем превращения открытых Жевуским характеров в объект прямого авторского анализа, или путем выбора более передового, независимого героя, или путем соединения этих двух методов, т. е. посредством сочетания стилизации картин в духе представлений главного действующего лица и авторского комментария.

Последний способ как раз и применил Зыгмунт Качковский. Переняв у Жевуского принцип раскрытия образов изнутри, он в ряде своих повестей и романов (в особенности же в историческом цикле «Последний из Нечуев» о временах Барской конфедерации в XVIII в.) попытался его объективировать. Прежде всего он освободил стилизацию речи своего героя-рассказчика Мартина Нечуи от нарочитости и тем фактически перевел сказ в план литературного повествования. Вместе с тем он повысил роль фабульного начала, что обеспечило большую самостоятельность других действующих лиц в системе образов и более широкий обзор шляхетского быта. Наконец, подметив в междоусобной борьбе шляхетства остро драматические конфликты, он возвел их до степени самобытных исторических фабул. На фоне традиционных сюжетных схем исторического романа, уже приобревших к 50-м годам XIX в. оттенок искусственно-литературной условности, фабулы произведений Качковского в сознании читателей теснее связывались с реальной действительностью, открывали возможность для более глубоких художественных обобщений исторического материала. Правда, произведения Качковского еще не свободны от фрагментарности, формально идущей от гавенды, а по существу — от слабости обобщающей мысли писателя. Этот недостаток присущ даже лучшему из произведений Качковского «Мурделион» (1853), в котором особенно сильно сказалась тенденция перерастания гавенды в самобытный фабульный роман вальтерскоттовского типа. Вообще, изображая прошлое под углом ви́дения главного действующего лица, Качковский, хотя и меньше, чем Жевуский, но тоже ограничивается кругозором героя-рассказчика. Шляхта (а точнее даже одна из ее прослоек, особенно близкая рассказчику) раскрывается в повестях Качковского спонтанно, живо и объективно. Но так как она освещается только со стороны ее собственных внутренних противоречий, то образ человека исторически правдив у Качковского лишь в этих ограниченных пределах, и оказывается неполным, недостаточно конкретизированным с точки зрения более широких общественных отношений XVIII в. В данном случае рамки, ограничивающие картину жизни шляхты XVIII в. только ее ви́дением мира, служат верным показателем достигнутого Качковским уровня историзма.

Следующий шаг на пути развития жанра исторического романа сделал Юзеф Игнацы Крашевский. Еще до него Александр Брониковский, один из зачинателей польского исторического романа, мечтал создать цикл произведений, в которых бы раскрывалась вся история Польши. Замысел весьма знаменательный: он указывает на то, что идея беллетризации польской истории давно уже, как говорится, висела в воздухе, что в условиях национального угнетения поляков и подавления их культуры эта идея была политически актуальной. Однако ее реализация оказалась по плечу лишь такому титану труда, каким был Крашевский. В своем творчестве он не только охватил почти всю историю Польши, но, главное, разработав на основе отражения явлений современной действительности, с ее относительно развитыми формами классовых отношений, соответствующий метод раскрытия характеров в их социальной обусловленности, широко применил затем этот принцип реалистической типизации также к изображению прошлого.

Благодаря новому творческому методу он сумел, идя от современности в глубь веков, повысить историзм картин всех эпох, вплоть до незапамятной старины, которую он попытался воскресить в одном из своих лучших произведений — в романе «Старое предание» (1876).

Обогатив польскую литературу массой типов разных эпох и сословий, Крашевский в то же время вооружил ее и разнообразными формами исторического жанра. Свои опыты в этом роде он начал еще в 30-х годах XIX в. с переложения хроник. Стремясь к изображению достоверных событий и лиц, он вначале пытался даже противопоставить свою фрагментарно-этнографическую повесть (вроде повести «Последний год царствования Зыгмунта III», 1833) вальтерскоттовскому типу романа, где подлинно исторические герои выступали эпизодически или же на дальнем плане. Но позднее, перейдя к реализму, Крашевский, оценив достоинство вальтерскоттовской традиции, сам создал в ее духе роман из XVI в. — «Зыгмунтовские времена» (1846). В дальнейшем Крашевский перепробовал и ряд иных форм, пытаясь связать изображение прошлого то с авантюрно-приключенческой фабулой, то с мемуарной традицией шляхетской гавенды, то с бытописательской композицией картин.

Из всех этих исканий писателя наиболее интересна его попытка вновь вернуться к созданию романа, где бы в центре повествования находились известные исторические личности. Таковы, в частности, романы его трилогии из времен саксонской династии: «Графиня Козель» (1873), «Брюль» (1874) и «Из Семилетней войны» (1875). Они замечательны прежде всего тем, что представляют в зародыше новый тип композиции. Особенно показателен в этом отношении «Брюль» — сильнейший роман трилогии. Вместе с тем он являет собой и самое убедительное доказатель-

ство того, что во времена Крашевского объективные предпосылки для преодоления вальтерскоттовской схемы построения романа еще не вполне созрели.

Хотя фабула «Брюля» основана на достоверных событиях и хотя в роли главных героев выступают в нем исторические персонажи, однако диапазон их деятельности по существу стягивается к сфере придворных интриг, т. е., иначе говоря, частная история и здесь преобладает над общей, несмотря на чрезвычайно важное формальное композиционное новшество. Подняться на более высокую ступень историзма, на которой можно было бы раскрыть образ исторического лица не только в его связях с собственной средой — в данном случае с придворной кликой, хозяйничавшей в государстве,— но и дать анализ других социальных, политических и культурных слагаемых общественного процесса, их влияния на человеческую индивидуальность и ее обратного воздействия на этот процесс, не позволяли еще ни тогдашнее состояние исторической науки, ни достигнутый к тому времени уровень обобщений в самой художественной литературе.

Для правильной оценки достижений Крашевского, кроме сказанного, надо учесть еще и другие моменты, в частности, значение индивидуальности писателя. Из всех польских романистов Крашевский был, пожалуй, самым эрудированным историком. Эрудиция ученого помогала ему находить в прошедшем такие коллизии, которые, являясь как бы готовыми обобщениями, становились превосходной основой сюжетных схем и позволяли романисту очень близко соприкасаться с фактической стороной истории.

Среди польских литераторов Крашевский был одним из немногих, кто предпочитал идеализации прошлого его критическое освещение и именно в критической оценке минувшего родной страны видел основное средство патриотического просвещения народа. Но Крашевский не отличался большим художественным дарованием. При сознательном стремлении поставить искусство на службу популяризации минувших деяний недостаток таланта вел к тому, что в его произведениях беллетризация истории решительно преобладала над собственно художественным аспектом ее раскрытия. Беллетризацию истории, т. е. ее переложение в образы без их углубления относительно достигнутого литературой уровня художественных обобщений, нельзя, конечно, расценивать только как ущербное искусство, создаваемое ремесленниками пера. Без иллюстрации хотя бы некоторых концептуальных построений историографии и простого переложения в образы по крайней мере части исторического материала стало бы невозможным то скрещивание искусства с наукой, о котором говорилось выше.

Хотя в принципе почти все исторические романисты преследуют двуединую цель, добиваясь того, чтобы одновременно приблизиться к научному толкованию истины и сделать шаг на пути художественного проникновения в тайну человеческих характе-

ров, однако такое гармоническое развитие бывает уделом очень редких писателей. Мы уже видели, что Немцевич, впервые поставивший польский роман о прошлом на научную основу, в области анализа исторических характеров сделал значительно меньше. Бернатович, наоборот, оснастив новый жанр богатым по тому времени арсеналом художественного изображения, оказался на голову ниже своего предшественника как историк. Жевуский сделал, несомненно, важный шаг в области художественного раскрытия старопольских типов, но в отношении исторической объективности изображения эпохи его произведение стоит ниже всякой критики. Качковский, развивая художественное достижение Жевуского, сумел поднять и научный уровень своих произведений, но невысоко: художник в нем все-таки намного сильнее историка. Так было и с другими писателями. Каждый из них делал преимущественно какой-то один шаг. Какой именно, это отчасти зависело от индивидуальных склонностей писателя, а объективно подсказывалось всякий раз реальным соотношением научного и художественного уровней в самом историческом жанре и вне его. Так, если научный прогресс перекрывал достигнутое в историческом романе, являлась необходимость поднять искусство на новую ступень научности, а если на фоне вошедших в роман новых историографических концепций острее ощущается недостаток конкретно-индивидуальной обрисовки облика людей, возникала проблема углубления художественности, и т. д.

Если подойти с этой точки зрения к Крашевскому, то нетрудно заметить, что он продвинулся главным образом в направлении научного оснащения исторической прозы. Грубо говоря, у него система образов накладывается на фабулу так, что определяющим моментом сюжета становится внешняя историческая обусловленность поведения героев, которая иллюстрирует авторское понимание того или иного исторического события. Мы отчетливо видим у него, что делают герои и что вынуждает их совершать те или иные поступки. Но мы очень мало узнаем из его книг, как они делают это, какие при этом испытывают чувства и к каким мыслям приходят вследствие своих переживаний. Эта внутренняя, субъективная сторона исторического процесса у Крашевского просвечивается слабо. В этом отношении он едва ли превосходит Качковского. Сделав огромный шаг вперед на стезе сближения исторического романа с наукой и, в частности, в плане трансформации исторической канвы событий в сюжетную канву произведений, Крашевский подготовил тем самым условия для следующего шага. Этот следующий шаг объективно вел к открытию способа более глубокой художественной обрисовки характеров.

Охарактеризованное состояние польской исторической прозы являлось для Сенкевича исходным пунктом творчества, и именно на фоне этого состояния можно оценить его достижения, суть его новаторства и своеобразие.

Как мы установили, главная задача, объективно вытекавшая из достижений Крашевского, заключалась в необходимости выработать такую форму, посредством которой можно было бы углубиться в самобытный мир предков и раскрыть его преимущественно со стороны субъективного выражения, как бы изнутри. В решении этой задачи, связанной с особенностями художественной специфики исторического жанра, автор «Татарской неволи» шел по стопам Жевуского, Качковского, Крашевского и других, которые частично уже достигали этой цели с помощью гавенды.

С усвоения традиций гавенды начал и Сенкевич. Мемуарная форма давала ему возможность обозревать ушедший мир глазами очевидца, а стилизация речи предков становилась основным средством подчеркивания дистанции, отделявшей XIX в. от XVI в. По сравнению со стилизацией речи фабула[8] играет в повести Сенкевича второстепенную роль. Центр композиционного построения падает здесь на душеизлияния Зда順борского, от имени которого ведется повествование. При таком построении напряженность сюжета, его динамичность, а следовательно и впечатляемость, ставятся в зависимость главным образом от содержания переживаний героя. Между тем движения души шляхтича Здаборского не отличаются ни богатством, ни глубиной и вследствие его положения пленника ограничены навязчивым возвращением к одной и той же мысли о любимой девушке, об отечестве и религии. Повторяясь, эти мотивы — в соответствии с замыслом писателя — нагнетают впечатление непоколебимой стойкости Здаборского, т. е. достаточно четко выражают патриотическую идею произведения, но при подчиненном значении фабульного начала они же вместе с тем придают рассказу некоторую монотонность. По мысли автора, Здаборский — обыкновенный, пожалуй, даже заскорузлый шляхтич XVI в., но именно в со-противопоставлении этой обыкновенной посредственности с его необыкновенной стойкостью обнажается его героизм, раскрываются идеальные черты его сословно-шляхетского характера. Но так как эти черты выявляются не столько в фабульном развертывании сюжета, сколько в речи героя о себе, то основная функция художественного моделирования, естественно, падает на сказ, на языковой колорит самовыражения героя. Между тем этот колорит, «несмотря на то, что Литвос порой дословно черпал из прежних источников (например, из «Дневников янычара»), не всегда выдерживается»[9]. Хотя Сенкевич теоретически уже и тогда верно ставил вопрос об архаизации языка[10], однако, стремясь выработать свои приемы

---

[8] Специальные определения фабулы, системы характеров (образов), сюжета, композиции и художественного языка будут даны в последней главе в связи с анализом структуры «Крестоносцев».

[9] P. Chmielowski. Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu, str. 210.

[10] «Итак,— писал он М. Годлевскому во время работы над повестью,— я овладел языком и на свой лад стараюсь избегать аффектации и неуме-

передачи речевого колорита эпохи, он, по-видимому, непроизвольно акцентировал основное внимание именно на этой стороне дела в ущерб другим. Во всяком случае язык его повести больше напоминает стиль Жевуского, чем Качковского и Крашевского. Но то, что у Жевуского было исторически неизбежным и новаторским [11], у Сенкевича носит по существу ученический характер. Нарочитость языковой стилизации в «Татарской неволе», а точнее даже — очевидность этой нарочитости, хотя и поддерживает чувство временнóй дистанции, но в то же время — на фоне достижений Качковского и Крашевского, очистивших старопольский стиль Жевуского от его утрированной архаичности и приблизивших его к современному литературному стилю,— воспринимается как явная искусственность, как недостаточная обработка сырого материала, что, вызывая впечатление подражательности, заслоняет новизну содержания. Стилизация как бы застревает здесь на уровне лексических и синтаксических форм языка, не связываясь, однако, с другими средствами воспроизведения действительности и потому не переходя в общехудожественный план выражения. Такая утрированная речевая стилизация есть признак некоторой односторонности, указывающей на то, что язык изображаемой эпохи из средства ее воссоздания незаметно превращается в самостоятельный объект познания и моделирования. Чрезмерное уподобление авторской речи архаическому языку, приковывая внимание к резкому своеобразию словесного материала, отвлекает от более существенных проявлений минувшей жизни и тем снижает, а не повышает познавательную функцию такой формы.

Тем не менее этот первый, не вполне удавшийся опыт имел для Сенкевича огромное значение — в романе «Огнем и мечом» писатель уже во всеоружии приступил к решению задачи проникновения в мир предков.

стного употребления всяких wżdy и przedsię, которыми прикрывается невежество. Старый язык основывается более всего на построении, которое характеризуется почти строгостью латыни, а не на диких архаизмах. Если хочешь, я напихаю их столько, что никто не поймет, о чем речь,— но и только. Чтобы хорошо писать, надо знать не только поляков XVI и XVII вв., а и латинских авторов, и старые переводы из них, ибо именно на них учились наши и прониклись их духом. Надо также уметь раскрыть сферу понятий, свойственную тогдашним людям, что является уже делом интуиции. Справлюсь ли я с этим, это выяснится, а из того, что я пишу тебе, ты можешь заключить, что я понимаю как нужно делать» (H. Sienkiewicz. Listy do M. Godlewskiego. Wrocław, 1956, str. 57).

[11] Утрированная стилизация под старопольскую речь в «Воспоминаниях Соплицы» на фоне литературно-изысканных традиций классицизма, сентиментализма и романтизма времен Жевуского являлась выражением противопоставления искусственности и того максимально допустимого приближения к естественному, разговорному языку, которое, завершая предшествующие поиски средств воссоздания исторического колорита, впервые открывало для нового жанра один из способов глубокого раскрытия внутреннего мира предков.

ГЛАВА
ВТОРАЯ

Стилизация в «Трилогии»

1.

Историческая трилогия Сенкевича[1] — «Огнем и мечом» (1884), «Потоп» (1886) и «Пан Володыёвский» (1888) — в некотором смысле феноменальное явление. По своему идейному содержанию она уступает его предшествующим произведениям. С точки зрения историзма она стоит ниже «Крестоносцев». За рубежом наибольшей популярностью пользовалось его «Камо грядеши». Тем не менее в настоящее время утвердилось мнение, что это наивысшее достижение писателя, так сказать, квинтэссенция его творчества.

При ознакомлении с литературой о Сенкевиче бросается в глаза, что его «Трилогия» утвердилась в общественном сознании благодаря признанию читателей, оставивших без внимания все резонные доводы протестующей критики. Этот разлад между непосредственным читательским впечатлением и придирчивым рассудком критики указывает на то, что мы имеем дело со своеобразным национальным явлением и каким-то сложным комплексом нерешенных теоретических проблем.

Исследователям Сенкевича известно немало высказываний, характеризующих восторженное читательское восприятие «Трилогии» самыми различными кругами. Правда, популярность «Трилогии» не всегда была одинакова. После революции 1905 г. Сенкевича начинают оттеснять другие писатели[2]. Но знаменательно, что в годы гитлеровской оккупации Польши слава автора «Трилогии» и «Крестоносцев» вновь затмила всех польских романистов[3]. Оче-

[1] Подробные сведения о выходных данных см.: J. Krzyżanowski. Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości. Warszawa, 1956, str. 104—149.

[2] Z. Ziomek. Czytelnictwo powieści w Polsce w świetle cyfr. Kraków, 1932.

[3] См.: A. Mikucka. Poczytność Sienkiewicza w świetle cyfr.— «Polonista», 1947, zesz. 1—2.

видно, в условиях порабощения Польши героический пафос этих произведений с их патриотической тенденцией играл свою роль.

Устойчивая популярность «Трилогии», затронувшей наболевшие национальные чувства поляков, явилась основой той длительной упорной идеологической борьбы, которая продолжается до сих пор, хотя и без прежнего политического пристрастия.

Со времени появления «Трилогии» вокруг нее четыре раза разгоралась полемика.

Когда в 1884 г. вышел в свет роман «Огнем и мечом», с его восхвалением выступили С. Тарновский, И. Скроховский, Ю. Лапицкий и другие представители клерикально-аристократического лагеря. Эта критика видела в Сенкевиче апологета феодальной Речи Посполитой, ее воинственного духа и католицизма. Следующий роман вызвал некоторое смятение в клерикально-аристократическом стане: если В. Дзедушицкий и Ю. Клячко находили «Потоп» еще более сильным, то Тарновский, наоборот, сожалел об упадке таланта. «Пан Володыёвский» особым вниманием критиков не пользовался. Хотя «Трилогия» в целом не вполне отвечала запросам аристократов, тем не менее Тарновский и его единомышленники стремились истолковать ее авторскую тенденцию к своей выгоде [4].

В противоположность аристократическим апологетам «Трилогии» варшавские позитивисты осуждали Сенкевича за идеализацию шляхетской старины. В частности, Б. Прус с восхищением отзывался о блестящем художественном мастерстве Сенкевича, но отказывал ему в глубине и новаторстве. Суровее всего осуждал он Сенкевича за искажение исторической действительности, идеализацию кровавой магнатской политики на Украине и несправедливость по отношению к казачеству. По мнению Пруса, романист представил князя Вишневецкого, одного из худших пасынков Речи Посполитой, лучшим сыном ее и в то же время обеднил, принизил образ Хмельницкого. Наконец, Прус констатировал, что в романе «Огнем и мечом» не показаны причины народного восстания.

Прус утверждал, что это произведение не обогащает исторических познаний, а, наоборот, затемняет и запутывает их. Основываясь на резком расхождении картины с действительностью, он пришел к выводу: «Душе романа «Огнем и мечом» решительно не достает черт великих и новых, а сверх того — он уродлив, ибо он не правдив. Зато форма этого и всех других произведений Сенкевича представляется мне такой прекрасной, что мы, литераторы, могли бы по ней учиться искусству писать» [5]. Эта мысль Пруса о противоречии между ложным содержанием и прекрасной формой, составляющей непреходящую эстетическую ценность романа

---

[4] См.: S. Tarnowski. Studia do historii literatury polskiej, t. V. Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz. Kraków, 1897, str. 190.

[5] B. Prus. «Ogniem i mieczem» powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza.— «Kraj», 1884, № 30, str. 7.

«Огнем и мечом», в настоящее время сделалась чем-то вроде избитой истины, хотя на самом деле она ошибочна.

С оценкой Пруса во многом перекликался и отзыв П. Хмелёвского. Правда, в отличие от Пруса Хмелёвский преднамеренно стремился дискредитировать Сенкевича. Более удачным считал он второй роман «Трилогии», видя его несомненное преимущество перед первой частью в правдивом изображении магнатской измены. Но и «Потоп», по его мнению, не является шедевром, а лишь «блестяще, красочно и живописно выполненной «хроникой» [6]. Подчеркивая сюжетно-образное сходство «Потопа» с произведениями Дюма-отца, Чайковского, Жевуского и Качковского, критик ставил под сомнение даже оригинальность Сенкевича [7]. Многие батальные сцены казались ему излишними, а освещение эпохи — неполным и односторонним.

Что касается А. Свентоховского, то его нападки на Сенкевича более показательны своей публицистической страстностью, чем убедительностью. Он считал «Трилогию» сказкой, написанной по образцу романов Дюма-отца. По его словам, в этой сказке нет ни правды, ни закономерности, ни реальной последовательности в развитии характеров и событий, а есть только то, «что единственно придает ценность произведениям искусства, есть львиная сила — талант» [8].

Варшавских позитивистов и Качковского, одного из придирчивых критиков ~~Сенкевича~~, поддержал своим резким выступлением киевский историк В. Антонович. В статье «Польско-русские отношения XVII в. в современной польской призме» он обстоятельно рассмотрел историографическую концепцию романа «Огнем и мечом» и показал, что она основана на грубом извращении исторической действительности. Успех подобного произведения,— по его мнению, несовместимого ни с духом современной цивилизации, ни с чувством гуманности,— Антонович объяснял нездоровыми настроениями огромного большинства польской интеллигенции [9]. С Антоновичем солидаризировался А. Пыпин. В своем очерке «Новые романы Сенкевича» он выражал сожаление по поводу того, что автор романа «Огнем и мечом» ставит вопрос о польско-украинских отношениях «совершенно так же, как он ставился два с половиной столетия тому назад» [10], и этим разжигает племенную рознь, вместо того, чтобы содействовать укреплению славянской солидарности перед лицом германской угрозы. Пересказав статью Антоновича о первом романе, Пыпин добавил от себя несколько

---

[6] P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym. Lwów, 1901, str. 108.

[7] Там же, стр. 110.

[8] A. S. (Świętochowski). Koniec trylogii.— «Prawda», 1888, № 28, str. 343.

[9] «Киевская старина», 1885, № 5, стр. 78.

[10] А. Пыпин. Новые романы Сенкевича.— «Вестник Европы», 1888, № 2, стр. 669.

пренебрежительных замечаний о «Потопе». Он так же, как и Хмелёвский, упрекал Сенкевича «в недостатке исторического реализма», в том, что его сказочно-исторические романы «по своему содержанию не возвышаются над уровнем ходячих популярных представлений о старой Польше»[11].

Между тем популярность Сенкевича среди русских читателей также была весьма значительной. Об этом свидетельствовали не только повторные издания его сочинений, но и публичная лекция профессора Л. Шепелевича «Исторические романы Генрика Сенкевича»[12]. «Трилогия» Сенкевича вопреки усилиям либеральной критики прокладывала себе путь и к польским и к русским читателям.

В 1903—1904 гг. спор о Сенкевиче вспыхнул с новой силой. На этот раз инициаторами полемики явились демократы по убеждению — С. Бжозовский, В. Налковский и др. Резкость их нападок на Сенкевича вызывалась стремлением дать отпор реакции, пытавшейся сделать его имя своим знаменем.

Используя огромную популярность «Трилогии», казенные профессора буржуазно-помещичьей Польши межвоенного периода все больше и больше фальсифицировали историю XVII в., особенно историю борьбы с украинским народом в духе фантазий Сенкевича и Л. Кубали. В результате польская историография оказалась отброшенной вспять даже по сравнению с научными достижениями краковской школы. Польские литературоведы, сравнивая «Трилогию» с новейшими историческими трудами, обнаруживали поразительное сходство концепций и со своей стороны немало приложили стараний к тому, чтобы канонизировать романы Сенкевича в качестве обязательного учебного пособия по истории. Так, К. Войцеховский в своей популярной монографии о писателе, выдержавшей четыре издания, утверждал: «Несомненно то, что принципиально она нигде не отклоняется от правды, поэтому в истории литературы «Трилогия» — явление довольно-таки исключительное: по ней можно учиться истории, не опасаясь фальши»[13]. Такая спекуляция не могла не вызвать протеста со стороны передовых представителей польской исторической науки.

В 1933—1934 гг. с серией статей, составивших затем книгу «Огнем и мечом» и историческая действительность», выступил польский историк Ольгерд Гурка. Он поставил своей целью отстоять истину, но не в борьбе с Сенкевичем,— по его словам, гениальным художником, сыгравшим огромную роль в патриотическом воспитании общества,— а в борьбе с современной ему историографией. Связав свое выступление против извращения украинско-польских отношений XVII в. с критикой популярного художествен-

---

[11] Там же, стр. 685.

[12] «Образование», 1898, № 9, стр. 56—76.

[13] K. Wojciechowski. Henryk Sienkiewicz. Wyd. 4. Lwów — Warszawa, 1939, str. 37.

ного произведения, он тем самым привлек к полемике внимание широких кругов общественности. Он доказал, что в отношении к действительности роман «Огнем и мечом» представляет собой картину, перевернутую «вверх ногами». Вместе с тем Гурка выдвинул и те два спорных положения, которые можно встретить и в новейшей польской критике. Он полагал, что писатель, субъективно стремясь к правдивому изображению, случайно исказил объективную правду, что «этого рода превращение составляет содержание того фатального недоразумения, какое без малейшей собственной вины, а единственно вследствие заблуждения историков, приключилось с Сенкевичем в романе «Огнем и мечом» [14]. Второе спорное положение Гурки заключается в отрицании единства идейного замысла «Трилогии». Если первый роман, искажающий действительность, по Гурке, не содержит в себе никакой ведущей идеи, то «Потоп», дающий верную картину, отличается вместе с тем и продуманным раскрытием «с самого начала известной идеи, в смысле политических указаний для народа» [15]. Попытка Гурки поколебать твердыню официальной апологетики Сенкевича натолкнулась в санационной Польше на яростное сопротивление.

В четвертый раз полемика вокруг Сенкевича завязалась в 1946 г. в связи со столетним юбилеем со дня его рождения. В освобожденной Польше полемика о Сенкевиче приняла иной оборот. Спор приобретал характер опосредованной борьбы за переоценку классического наследства. В соответствии с этим на передний план выдвинулась проблема художественности, которая конкретизировалась как проблема связи мировоззрения с творчеством, отношения идеологии к мастерству, зависимости от традиций, особенностей индивидуального стиля и т. д. При этом было предложено несколько объяснений, из которых научно актуальны четыре.

Одно из них принадлежит Зыгмунту Швейковскому, автору статьи «Трилогия Сенкевича как сказка на историческом фоне» (1946). По Швейковскому, прежняя критика неверно оценивала «Трилогию», когда подходила к ней с постулатом «исторического реализма». Стиль романов Сенкевича по существу иной. Обрисовка типических признаков характера, или реалистический план в «Трилогии» является только отправным пунктом. В дальнейшем автор устраняет их, сосредоточивая внимание лишь на некоторых чертах, которые он гиперболизирует и доводит почти до абсолютного совершенства. В результате герои Сенкевича, утрачивая типические признаки своей среды, превращаются в исключительных героев нереального, сказочного мира, где уже не обязывают ни правдоподобие, ни логика характеров, ни историческая правда, где силы добра непременно должны торжествовать над силами зла, где

---

[14] O. Górka. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna. Warszawa, 1934, str. 10.

[15] Там же, стр. 51.

добродетель обязательно должна быть вознаграждена, а порок наказан. «Не будем искать в ней правды,— заключает критик,— ибо тогда все начнет разваливаться и рухнет; не действительность нас окружает, а обольстительная иллюзия» [16].

К толкованию Швейковского отчасти примыкает концепция статьи Казимежа Выки [17] в том смысле, что ее автор тоже считает «Трилогию» «великолепной канвой приключений, сказкой для взрослых» [18]. Но суть его рассуждений иная. Выка рассматривает «Трилогию» в трех аспектах, из которых главный — это расхождение между читательской массой и критикой. В то время как критики, оценивая идеологию Сенкевича, резко делились на его апологетов и обличителей, читателей увлекали занимательная фабула и особенно яркое, впечатляющее изображение героев. По словам Выки, автор «Трилогии» был, пожалуй, последним крупным писателем, которому удалось использовать старую форму приключенческого романа благодаря живому изображению типов, и эти последние, являвшиеся приобретением новейшей литературы, оттеснили у него на задний план старый элемент — приключенческую фабулу. Объяснение популярности Сенкевича, по мнению Выки, следует искать не в идеологии писателя, а в художественном своеобразии его произведений: в колоритности изображения фигур, весьма впечатляющих, но не углубляющих нашего знания о людях, и в занимательности фабулы, еще более захватывающей, но почти ничего не дающей для понимания исторической эпохи. Взгляд весьма близкий к точке зрения Пруса.

Иначе интерпретируется «Трилогия» в очерке Анджея Ставара «Сенкевич» (1946) [19]. Замысел «Трилогии» — точнее, ее первой части — критик связывает с пробуждением рабочего и социалистического движения, видя в обращении Сенкевича к исторической теме шляхетско-казацкой войны своеобразную реакцию на современное социальное брожение низов. Если произведение Сенкевича тем не менее с увлечением читалось и читается широкими кругами, то только вследствие победы художника — вследствие того, что, создавая «Трилогию», ее автор не сознавал своей роли идеолога и потому поддавался различным влияниям, стремился удовлетворить всех. Идеологом он «собственно никогда не был —

---

[16] Z. Szweykowski. Trylogia Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym. «Życie literackie», 1946, № 12, str. 7. Та же концепция, по словам самого автора, и его рецензента (см. J. Starnawski. Szkice Zygmunta Szweykowskiego o «Trylogii».— «Twórczość», 1961, № 12, str. 123) развивается Швейковским в его кн.: Z. Szweykowski. Trylogia Sienkiewicza. Szkice. Poznań, 1961.

[17] K. Wyka. Sprawa Sienkiewicza.— «Twórczość», 1946, № 6; то же в его кн.: K. Wyka. Szkice literackie i artystyczne, t. I. Kraków, 1956.

[18] K. Wyka. Szkice literackie i artystyczne, t. 1, str. 134, 136.

[19] A. Stawar. Sienkiewicz.— «Kuźnica», 1946, № 30—33. Ту же концепцию с некоторыми уточнениями, не меняющими ее существа, развивает Ставар и в своей книге «Pisarstwo Henryka Sienkiewicza» (1960).

скорее другим позволял делать из себя идеолога»[20]. С трактовкой «Трилогии» как сказки Ставар решительно не согласен. Он считает более правильным говорить об отступлении Сенкевича от реализма, о его половинчатости и художественном эклектизме.

Четвертую концепцию выдвинул Самуэль Сандлер в книге «Вокруг «Трилогии» (1952). Сопоставив «Трилогию» — по преимуществу ее первую часть — с теми историческими исследованиями (Кубали, Шайнохи и др.), которыми пользовался Сенкевич, и показав зависимость автора романа «Огнем и мечом» от тогдашней польской историографии, Сандлер поколебал гипотезу Швейковского, сводившего все дело к фольклорно-эпическому стилю. Иной вопрос, полностью ли он опроверг ее. Попытку Ставара объяснить пристрастность Сенкевича в изображении шляхетско-казацкой войны отношением писателя к современному революционному движению Сандлер находит натянутой и ложной. По его мнению, рабочее движение «не наложило на это произведение своего существенного отпечатка»[21]. По Сандлеру, сближение романиста с господствующими классами началось уже после окончания «Трилогии». Наличие реакционных элементов в творчестве писателя и, в частности, в романе «Огнем и мечом» критик объясняет субъективной и объективной ограниченностью. Субъективная ограниченность выражалась в привязанности художника к старине, которая ассоциировалась у него с представлением о «потерянном рае», о независимой Польше, и к традициям шляхетского освободительного движения. Последнее, однако, в новых условиях уже не имело перспективы развития и потому Сенкевич, согласно Сандлеру, не мог стать сознательным идеологом патриотических масс народа. В ответ на их духовные запросы он мог обратиться только к патриотическим традициям прошлого, не выраставшим «непосредственно из новых общественно-политических условий»[22]. С позиции защиты этих патриотических традиций, близких порабощенному народу, автор «Трилогии» и выступил с протестом как против национального угнетения Польши, так и против соглашательской, оппортунистической политики привилегированной верхушки. «Объективная» ограниченность писателя выразилась в его зависимости от состояния современной ему польской историографии. Как и Гурка, Сандлер утверждает, что автор романа «Огнем и мечом» стремился к правдивому реалистическому воспроизведению великого социального конфликта между польской шляхтой и украинским крестьянством, но под влиянием польской исторической науки исказил правду.

Значительный вклад в изучение идейно-художественного своеобразия «Трилогии» представляют собой две другие обстоятельные

---

[20] «Kuźnica», 1946, № 30, str. 1.
[21] S. Sandler. Wokół «Trylogii», str. 43.
[22] Там же, стр. 48.

и вдумчивые работы Сандлера: статья о «Потопе» (1952) [23] и «Далекое и близкое сенкевичевской «Трилогии» (1954) [24], хотя существа его прежней концепционной точки зрения они не меняют.

Неоценимую услугу исследователям оказал Юлиан Кшижановский изданием сочинений писателя, библиографии о нем и составлением «Календаря жизни и творчества Генрика Сенкевича» (1954). Благодаря этому труду изучение наследства польского классика и, в частности, его «Трилогии» сразу же продвинулось вперед. Отправляясь от него, исследователи получили возможность перейти к более углубленной разработке проблем. Это подтверждается, между прочим, появлением первой современной монографии о Сенкевиче, принадлежащей Алине Нофер [25]. Не ставя даже своей специальной задачей обстоятельный разбор «Трилогии», Нофер тем не менее уточнила ряд вопросов, касающихся творческой истории этого произведения.

Насколько актуальны охарактеризованные здесь точки зрения, показывает, в частности, недавно вышедшая подборка исследований и критических статей о сенкевичевской «Трилогии» [26]. Томаш Ёделка — составитель этой подборки — вслед за Швейковским пытается объяснить противоречия, возникшие в оценке «Трилогии», сказочно-героическим стилем изображения героев и событий. По этому поводу рецензент указанного издания Влодзимеж Мацёнг резонно замечает, что сказка тоже может быть как правдивой, так и неправдивой и что поэтому ссылка на сказочный стиль сама по себе еще ничего не объясняет [27]. Метко подметив противоречия, появившиеся в ходе многолетней интерпретации «Трилогии», Мацёнг, к сожалению, слишком упрощает их сущность. Он полагает, что Сенкевич — «великолепный образец» писателя-лакировщика — представляет «какой-то тип лакировки, которая отвечает потребностям массового читателя», что «Трилогия» «является апофеозом торжествующей посредственности» [28], и относит ее к мертвым произведениям, т. е. имеющим значение лишь для читательского потребления, но не для серьезных творческих дискуссий, так как «это наследие безразлично по отношению к проблемам, интересующим писателя наших дней» [29].

Более точно определила сущность этих противоречий Янина Кульчицкая-Салони в статье «Сенкевич в глазах современников». Говоря о заинтересовавшей ее проблеме, Кульчицкая-Салони,

---

[23] S. Sandler. «Potop».— «Zeszyty Wrocławskie», 1952, № 3.

[24] S. Sandler. Dalekie i bliskie Sienkiewiczowskiej «Trylogii».— «Polonistyka», 1954, № 4.

[25] A. Nofer. Henryk Sienkiewicz. Warszawa, 1959.

[26] «Trylogia» Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki». Wyboru dokonał i opracował Tomasz Jodełka. Warszawa, 1962.

[27] W. Maciąg. Sienkiewicz i dusza polska.— «Twórczość», 1963, № 4, str. 81.

[28] Там же, стр. 81, 82.

[29] Там же, стр. 83.

заключает свои наблюдения следующим обобщением, более всего относящимся к «Трилогии»: «Этой проблемой была борьба в Польше в XIX в. «лагеря прогресса» с растущей и утверждающейся литературной славой Сенкевича. Борьба, в которой правота (указание на политическую реакционность и художественную поверхностность) была по существу на стороне нападающих, оказалась проиграна по всей линии. Сенкевич выдержал эти атаки, вышел из этого боевого крещения действительно сильным. Ответ на вопрос, почему так произошло, следует ожидать от историков литературы, занимающихся читательским восприятием писателей...» [30]

Итак, резкое расхождение между читательским восприятием и судом критики — вот первоочередная проблема «Трилогии», ждущая своего решения.

Чем объясняется подобное расхождение? Тем, что обыкновенный читатель ограничивается непосредственным впечатлением от прочитанного, не претендуя на его теоретическое обобщение, тогда как профессиональный критик, переводя произведение с языка образов на язык понятий, оценивает значение последних в свете идейно-эстетической борьбы своего времени. На этом пути сложнейшего исследования критика постоянно подстерегает опасность оторваться от непосредственного читательского впечатления — опасность, которая увеличивалась тремя моментами.

Это, во-первых, авторской тенденцией, у Сенкевича далеко не всегда прогрессивной. Хотя с точки зрения непосредственного художественного впечатления решающее значение имеет не то, что думал сказать романист, а то, что и как у него сказалось, тем не менее намерение автора, его субъективная тенденция тоже очень важна, особенно для исследователя. Она важна не только потому, что служит ключом к анализу художественной ткани и, естественно, привлекает к себе особое внимание профессионала, но и потому, что в ходе идеологической борьбы она непременно кем-то поддерживается или оспаривается. Поэтому критики, иногда сами того не замечая, а большей частью сознательно ставили эстетическую оценку произведения в прямую зависимость от обнаженной и даже утрированной ими субъективной авторской тенденции.

Объективной оценке «Трилогии» мешало, во-вторых, «пристрастие» критики к роману «Огнем и мечом». О нем написано в несколько раз больше, чем о двух других частях «Трилогии», вместе взятых. Это объясняется тем, что «Огнем и мечом» — самый противоречивый роман Сенкевича: он был и остается наиболее поле-

---

30 «Sienkiewicz. Odczyty». Warszawa, 1960, str. 164.

Совсем недавно Теофиль Сыга вновь обратил внимание на чрезвычайную спорность вопроса: «Уже восемьдесят лет,— пишет он,— ведется большой национальный спор вокруг сенкевичевской «Трилогии», и можно полагать, что закончится он очень нескоро» (T. S. Sienkiewicz.— «Stolica», 1966, № 25, str. 8).

мичным. Проникнутый явно реакционной авторской тенденцией, он в то же время производит художественное впечатление, и это делает его внутренне противоречивым. Второе, усугубляющее противоречие заключается в идейной связи этого романа с «Потопом», обнаруживающим, однако, противоположную тенденцию. На первый взгляд кажется, что «Потоп» давал основание прогрессивной критике пересмотреть свое отрицательное отношение к романисту. Но этого не произошло потому, что реакционная критика, взявшись восхвалять роман «Огнем и мечом», в дальнейшем продолжала выступать в роли апологета Сенкевича уже как автора всей «Трилогии» и тем вынуждала своих противников придерживаться другой крайности.

И, наконец, третьей причиной расхождения критики с читательской массой служила неодинаковость эстетических требований. Критики различных направлений руководствовались, естественно, различными критериями художественности. Так, Тарновский, Скроховский и другие оценивали «Трилогию» в сущности с позиций псевдореализма. Напротив, Хмелёвский, Прус, а также Антонович и Пыпин исходили из принципа всесторонней реалистической правдивости. Залеский, Ленартович и Ст. Кшеминьский в своей оценке романов «Трилогии» опирались на постулаты романтической поэтики, и т. д. Спрашивается, какой же критерий обеспечивает наиболее правильную, объективную оценку художественности «Трилогии»?

Этот вопрос не так прост, как может показаться на первый взгляд[31]. Кажется правильным все произведения мерить одною общею меркой требований передового искусства, например, в эпоху реализма рассматривать их с точки зрения реалистического направления. Между тем такой подход, диктуемый необходимостью борьбы за то или иное развитие искусства и в этом отношении оправданный, всегда страдает известной односторонностью, которая — если о ней забывают — оказывается чревата дурной абстракцией.

Дело в том, что отношение к действительности, вообще говоря, является критерием правдивости всякого искусства. Но для исторического жанра, где прошлое отражается в его отношении к настоящему, этот вопрос осложняется тем, является ли прошлое особым объектом познания или же оно служит в произведении только способом иносказательного обозначения современности. В зависимости от этого определяется также два различных способа восприятия произведений на исторические сюжеты, что, естественно, требует и разного подхода к их оценке. Если мы последовательно будем придерживаться требований реализма, например,

[31] Постановка этого вопроса составляет наиважнейшее достоинство статьи Зыгмунта Швейковского: «Ogniem i mieczem» a krytyka pozytywistyczna («Zeszyty Wrocławskie», 1947, № 3).

в анализе «Конрада Валленрода» или «Войнаровского», то мы можем прийти к абсурдному выводу о том, что и Мицкевич и Рылеев были реакционными писателями, потому что деятели, в действительности игравшие отрицательную роль, представлены у них в качестве положительных героев. Еще сложнее обстоит дело с произведениями, в которых реалистическая тенденция переплетается с романтической, придавая им тот индивидуально своеобразный характер, который не сообразуется с нормами ни того, ни другого направления. Словом, произведение искусства, подобно живому индивиду, требует для своей оценки особой меры, соответствующей его особому характеру, его своеобразному индивидуальному стилю. Еще Мицкевич, полемизируя с варшавскими классицистами, убеждал их, что о стиле каждого поэтического жанра следует «судить согласно иным, особым правилам» [32]. К сожалению, против этой истины грешили не только незадачливые критики Мицкевича, но и многие критики «Трилогии». Применение несоответствующих, произвольных критериев было основной причиной расхождения критики с читательской массой.

Но какую же мерку следует считать соответствующей?

В этой связи важнейшее значение приобретает анализ творческого замысла. Правда, замысел есть нечто субъективное, далеко не всегда соответствующее исполнению, нечто такое, что претерпевает изменения в процессе его реализации и вообще может остаться неизвестным. Но, с другой стороны, эволюция замысла, его соответствие или несоответствие конечному результату деятельности и т. д. обусловлены объективными причинами и поэтому во всех тех случаях, когда возможно проследить генезис произведения, анализ замысла помогает проникнуть в творческую лабораторию художника, в тайны созидания данной вещи, или — другими словами — в те обстоятельства, которые породили ее. Замысел, хотя и не является основой оценки произведения, объясняет нам, однако, выбор темы, аспект ее раскрытия и ограничение ее определенными рамками. Все это дает возможность вернее и глубже постичь принцип развертывания образов и проследить их внутреннюю обусловленность той идейно-эстетической задачей, которая решается в произведении. Короче, анализ творческого замысла, освещая конкретно-исторические условия возникновения произведения, приближает нас к пониманию *породившей его причины*, которая составляет сущность данного произведения и которая поэтому есть вместе с тем *его внутреннее мерило*. Именно к этому сводится суть изучения замысла, к рассмотрению которого мы и переходим.

---

[32] А. Мицкевич. Собрание сочинений в пяти томах, т. 4. М., 1954, стр. 66.

2. В приписке к эпилогу «Пана Володыёвского» говорится: «На этом кончается ряд книг, написанных мной в течение нескольких лет и при немалом труде — для поддержания духа» (XIX, 269). Позднее Сенкович еще раз подтвердил, что замысел «Трилогии» возник у него «из увлечения хрониками и дневниками из эпохи», которую он «художественно чувствовал сильнее, чем другие периоды истории,— и из желания поддержания духа» (XL, 143).

Итак, «поддержание духа» — основополагающая идея авторского замысла. Мы уже знаем, откуда она взялась у писателя — она была его ответом на острую потребность угнетенной Польши в героическом слове. Но почему Сенкевич выбрал для этой цели XVII век, век смут в истории Речи Посполитой? Ответить на этот вопрос — значит конкретизировать идею замысла. Ибо, хотя Сенкевич, как и другие писатели, сознательно и искренне стремился к тому, чтобы сделать свой голос голосом всего народа, однако на деле он не мог выразить этот «общенациональный» идеал иначе, как только с точки зрения его особой общественной позиции.

Во времена Сенкевича шляхетское прошлое осуждалось, с одной стороны, историками краковской школы, с другой — позитивистами. Первые осуждали его, оправдывая пресмыкательство феодальной знати перед Габсбургской монархией, вторые — соглашательства буржуазии Королевства Польского с царизмом. В обстановке свирепых национальных гонений подобного рода антиромантические «трезвые» голоса не могли не возмущать патриотического сознания, тем более, что и те и другие, выставляя причиной падения польского государства шляхетскую анархию, распространяли свое обвинение в своеволии и на участников шляхетского освободительного движения, доводя, таким образом, свою критику истории до прямых антипатриотических выпадов. Сенкевич, как известно, не был согласен ни с теми, ни с другими. Его отход от позитивистов, попутчиком которых он был в период ранней литературной деятельности, субъективно был подготовлен, в частности, и этими разногласиями в оценке прошлого.

Уже в 70-х годах Сенкевича — выразителя настроений мелкопоместной патриархальной шляхты — угнетало ее разорение, замирание ее патриотической активности, утрата перспективы и измельчание личности в буржуазном обществе. Под влиянием таких настроений им были написаны «Старый слуга» (1875) и «Ганя» (1876), дышащие проникновенной грустью по безвозвратно ушедшей старине. Нофер обратила внимание на то, что оба эти рассказа овеяны духом прославления военных традиций предков[33]. Именно здесь впервые наметился основной аспект замысла будущей «Трилогии», изобилующей батальными картинами. Увлечение Сенкевича военными похождениями шляхты связано с атмос-

[33] A. Nofer. Henryk Sienkiewicz, str. 53—58.

фсрой эпохи шляхетского освободительного движения. На это указывает сам романист: «Влечение к военной повести, которое пробудилось у меня позднее, имеет свою причину именно в тех временах и впечатлениях» (XL, 129).

Военные подвиги считались в ту пору едва ли не единственным доказательством любви к отечеству. Возглавляя борьбу за освобождение Польши, шляхта в то же время всеми силами противилась раскрепощению крестьянства. Она рассчитывала добиться национального освобождения одними дипломатическими и военными усилиями. Отсюда тот исключительный, преувеличенный интерес к военной стороне дела, который у молодого Сенкевича обнаруживал его привязанность к консервативным традициям шляхетского освободительного движения и его принципиальное несогласие с позитивистами. Немаловажное значение имело также массовое недовольство буржуазным прогрессом, вследствие которого на рубеже 70—80-х годов влияние позитивистских иллюзий на польское общество стало резко падать, уступая место оживлению романтических настроений тоски по временам минувшей старины. При таком положении вещей шляхетское прошлое должно было стать и действительно стало объектом ожесточенного идеологического спора. При этом особенно остро дискутировался XVII век.

XVII век в польской истории был переломным периодом. Начиная с восстания украинского народа под водительством Хмельницкого, потрясшего устои шляхетско-магнатского владычества, Речь Посполитая быстро стала клониться к упадку и, несмотря на ряд позднейших побед в борьбе против иноземных вторжений, уже не могла оправиться. Историки краковской школы объясняли происшедший перелом порочностью режима шляхетской демократии, препятствовавшей укреплению центральной королевской власти. Их противники, отвергая подобное толкование, в котором они не без основания видели попытку оправдать абсолютистское насилие России, Пруссии и Австрии над польским народом, напротив, выступали с защитой польской феодальной демократии, усматривая причину ее падения в недостатке политической активности шляхетского сословия (Кшеминьский). Единомышленникам Сенкевича XVII век представлялся временем не только постыдных деяний шляхетства, варварской жестокости, морального и политического разложения, но и «эпохой великих чувств, великих страданий и радостей, забот и решений, большого мужества и сильных характеров»[34]. Обилие письменных памятников и исторических исследований, возбуждая интерес, в то же время давало богатый материал для поэтического воспроизведения тех превратностей, которые и Сенкевичу и многим его соотечественникам казались зага-

---

[34] S. Krzemiński. Nowe szkice literackie. Warszawa — Kraków, 1911, str. 236.

дочными и неожиданными[35]. То особое значение, какое придавалось в польской историографии XVII столетию, не только предопределило выбор темы, но и оказало сильнейшее влияние на Сенкевича в двояком смысле: повлияло на отбор фактического материала и на тенденцию освещения событий.

Сообщая о работе над первым романом «Трилогии», его автор писал С. Смольке: «О своем романе скажу только то, что почву для него я подготовил со всей добросовестностью и прочитал множество современных источников, так что даже ни одного имени не почерпнул из фантазии» (LVI, 136). Научная добросовестность писателя несомненна. Но к этому надо добавить, что автор «Трилогии» весьма тенденциозно отбирал только те данные и толкования, которые соответствовали его художественной задаче. Точка зрения Гурки и Сапдлера, всецело относящих искажение исторической правды в романе «Огнем и мечом» за счет тогдашней науки, не убедительна именно потому, что она не учитывает тенденциозности романиста. Тот же Гурка верно заметил, что если бы автор романа «Огнем и мечом» повнимательнее отнесся к трудам краковской школы историков, например Шуйского, он избежал бы многих ошибок, которыми был обязан «Историческим очеркам» Кубали[36]. Более того, некоторые литераторы и критики времен Сенкевича (например, Качковский, Дзедушицкий и Прус), опираясь на те же источники, вернее и реалистичнее автора романа «Огнем и мечом» оценивали изображенные им события. Поэтому нельзя преувеличивать стремление Сенкевича к реализму и все отступления от исторической правды, поражавшие уже его современников, объявлять чистой «случайностью» или «фатальным недоразумением». Тут дело не столько во влиянии историографии, сколько в тенденциозном, сознательном осмыслении ее выводов, и, следовательно, задача состоит в том, чтобы объяснить, почему романист предпочитал данным краковской школы подчас явно неправдоподобные фантазии Кубали и др. Почему?

Прежде всего потому, что он отнюдь не шел на поводу у историков, а был активным участником их спора. Во-вторых, потому, что его позиция в данном споре и его отношение к существовавшим историческим концепциям определялись его особым пониманием *современной* общественной жизни — и в этом главное. Вот почему нельзя не согласиться со Ставаром в том, что особая страсть в изображении минувшей шляхетско-казацкой войны проистекала не столько из дневников и исторических трудов, сколько подогревалась горячими веяниями современной действительности[37]. Недостаточность объяснения Ставара состоит лишь в том,

---

[35] I. Skrochowski. Powieść z lat dawnych p. Henryka Sienkiewicza «Ogniem i mieczem». Kraków, 1884, str. 14.

[36] O. Górka. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna, str. 6.

[37] A. Stawar. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza. Warszawa, 1960, str. 63.

что он не уточняет, отношение *каких* слоев общества к движению современной «черни» воспроизвел Сенкевич. А без этого остается неясным, почему отклик художника на общественное брожение выразился в форме патриотического протеста и почему романист, стремясь к «поддержанию духа» своих соотечественников, обратился к смутному времени.

Менее всего в таком «поддержании духа» нуждалась антипатриотическая буржуазно-помещичья верхушка, стремившаяся к сговору с иноземными угнетателями Польши против собственного народа, и сознательные трудящиеся. Зато в нем остро нуждались те, кто был обескуражен социальными противоречиями внутри страны, но тем не менее не хотел, не мог мириться с национальным угнетением, и кто поэтому изо всех сил старался раздуть огонь священной ненависти к внешним врагам в надежде на то, что удастся ослабить классовый антагонизм и объединить под знаменем польского патриотизма массы народа. «У нас иные отношения,— пояснял Сенкевич С. Смольке,— и мы, здешние, зная их лучше, должны следить за тем, чтобы не разделять, не создавать враждебных лагерей, а скорее соединять во имя разумного прогресса и объединяющей всех любви к стране» (LVI, 130). Эта точка зрения Сенкевича, редактора «Слова», отражала позицию той части шляхты Королевства Польского, которая в своей оппозиции к царизму и соглашателям в какой-то мере могла рассчитывать и рассчитывала на солидарность народных масс. Выступая с ее позиции в момент одновременного усиления иноземного гнета и антинациональных соглашательских стремлений буржуазно-помещичьей верхушки, Сенкевич, естественно, стал выразителем патриотического негодования *подавляющего большинства населения Польши.* Соответственно двойственному значению национализма угнетенной польской нации патриотическая идея «Трилогии» тоже получила двоякий смысл — прогрессивный и реакционный.

Такой же непоследовательный характер — вследствие патриархальной формы осуждения — носил и протест писателя против буржуазной пошлости. Отвращение к буржуазной действительности вынудило Сенкевича искать идеал в прошлом. Но политические идеи прошлого не годились для современных условий, да и сами современники — вырождающаяся шляхта — ничем не напоминали своих могучих предков. Практически мечта романиста была неосуществима, и весь смысл его патриотического идеала сводился к нравственной проповеди, что надо любить родину, какая бы она ни была. Эта отвлеченность идеала — верный признак бессилия мысли художника, или, вернее, мысли того класса, точку зрения которого он представлял и который не мог уже играть прогрессивной роли в общественном движении. Обосновать свой оптимизм уроками истории он явно был не в состоянии и потому ему не оставалось ничего другого, как углубиться в область

морали и проповедовать патриотизм ради патриотизма. Идея Сенкевича была абстрактной, и как таковая вынуждала художника к отвлеченному, одностороннему изображению эпохи.

В самом деле, XVII в. в истории шляхетской Речи Посполитой был одной из самых мрачных страниц. История обвиняла шляхту, между тем как Сенкевичу нужно было «для поддержания духа» показать вдохновляющие примеры патриотической самоотверженности рыцарей. Это и заставило романиста — во избежание художественной фальши — ограничить изображение эпохи лишь той областью, где еще действительно проявлялся героизм по крайней мере некоторой части шляхетства. Такой областью были ратные подвиги во славу отечества. Их-то Сенкевич и сделал предметом своего повествования, нимало не смущаясь тем, что в войнах XVII в., особенно в войне против украинского народа, шляхта больше покрыла себя позором, чем славой. Сенкевич и здесь нашел выход: он положил в основу повествования собственно не историю шляхетской массы, а судьбы ее наилучших, исключительных представителей. Он обратился к прошлому совсем не для того, чтобы анализировать причины слабости Речи Посполитой, а для того, чтобы противопоставить свою патриотическую мораль тем, кто так или иначе обосновывал историческую правомерность падения польского государства. А это значит, что его меньше всего интересовали закономерности исторического процесса, что он занимал по существу не реалистическую, а романтическую позицию,— спорил не о том, *какой была история в действительности,* а о том, *какое моральное воздействие* может оказать на современников то или иное освещение прошлого. Словом, главная причина многочисленных отступлений Сенкевича от фактической истории заключается не в состоянии тогдашней исторической науки, а в отношении романиста к современной идейной борьбе по вопросу о будущем Польши.

Полемизируя с краковской школой историков, Сенкевич доказывал, что эта школа, являясь реакцией на идеализацию прошлого историками прежней, лелевелевской школы, представляла собою другую и притом худшую крайность. «Пусть она рядится в какие угодно историографические одежды,— писал он,— пусть нанизывает исторические события на какие угодно нити новейших систем, ее неизменным основанием останется учение, что всякое падение заслужено, что его причину каждый должен приписывать самому себе и что перестает существовать только тот, кто утратил право на существование. Так вот: говорить это кому-то, кто всё основывает на чувстве этого права,— значит отнимать у него надежду и подрубать его моральную опору» (LII, 61). Как там было в прошлом, не столь уж важно. Но надо во что бы то ни стало поддерживать надежду современников и их веру в лучшее будущее — позиция типично романтического отношения к истории. В иной связи он писал: «Иначе говоря: обожествлять прошлое —

преувеличение, но и называть его блудодеянием — не меньшее преувеличение, даже если бы мы согласились с тем, что благодаря мессианизму наше сознание было затуманено, то второе направление по опрометчивости может выбить у нас опору из-под ног. Мы должны отстаивать то, что наше,— иначе придется пасть слишком низко: вплоть до приспособления «в третьем или четвертом поколении к новым внешним условиям» — вместо того, чтобы стремиться к созданию новых, более благоприятных» (L, 189—190).

Стремиться к созданию новых, более благоприятных условий, в понимании Сенкевича, означало любой ценой поддерживать исторический оптимизм, пошатнувшийся вследствие обострения классовых противоречий. При убежденности Сенкевича в подчиненном значении классового начала по отношению к национальному, из такого понимания с необходимостью вытекал вывод, что не следует заострять внимание на социальных распрях — этом источнике взаимного озлобления и отчаяния. Наоборот, надо убеждать людей во вреде социальной междоусобицы, обессиливающей нацию, надо пленять их воображение таким идеалом, который содействовал бы смягчению взаимного ожесточения, а значит и моральному возрождению общества. Значение такого всепримиряющего идеала, подымающего польскую мысль на высоту общенациональных задач, по убеждению Сенкевича, могла получить только идея бескорыстного служения отечеству[38]. Только эта — в представлении писателя благородная и великая — идея патриотизма могла объединить всех людей доброй воли безотносительно к их общественному положению и, следовательно, независимо от их социального отношения друг к другу сделать всех их одинаково ответственными за судьбы Польши — единой матери всех ее граждан. В свете такого понимания проблем современной общественной жизни тема войны против сил Хмельницкого, нанесших страшный удар по Речи Посполитой, напрашивалась сама собой и — в полном соответствии с замыслом — определился националистический аспект ее раскрытия, т. е. то самое затушевывание социальных корней конфликта, в котором упрекал Сенкевича Прус.

С точки зрения автора романа «Огнем и мечом», материальные и социальные побуждения отдельных классов общества — какими бы справедливыми они ни были — не дают им еще права попирать интересы всего общества, всей нации или государства. В сущности тот же аспект изображения событий доминирует также и во второй части «Трилогии». Правда, на первый взгляд кажется, что в «Потопе» автор отрешился от прежней односторонности, что он пересмотрел свое отношение к народу, магнатам и шляхте. Но «Пан Володыёвский» с его идеей утверждения Речи Посполитой

---

[38] A. Nofer. Henryk Sienkiewicz, str. 165—167.

как оплота христианского мира против татаро-турецких завоевателей — идеей, развивающей основную мысль романа «Огнем и мечом»,— опровергает подобное предположение. Автор «Трилогии» не изменил своего взгляда. Только в первой части «Трилогии» тяжкая вина за ослабление отечества, по его убеждению, падала на провинциальное население Речи Посполитой — на украинское казачество, во второй — на своевольных польских феодалов. Существенной разницы между этими «сынами» Речи Посполитой он не признавал, да и, стоя на идеалистических позициях внеклассовой, «третьей» силы, не мог признавать. И если при этом в первом романе возобладала реакционная, а во втором прогрессивная сторона авторской тенденции, то вовсе не по причине отсутствия единой идейной основы «Трилогии», как утверждал Гурка, и совсем не вследствие эклектической неустойчивости художника, как думал Ставар, а вследствие перехода от одного предмета изображения к другому, менявшему объективные возможности образного воплощения одной и той же идеи «поддержания духа».

3.

Изображение событий, составляющих содержание романа «Огнем и мечом», начинается с 1647 г. и заканчивается первыми днями после заключения Зборовского договора 1649 г. Эпилог, в котором рассказывается о победе войск Речи Посполитой в битве 1651 г. под Берестечком, служит заключительным, оптимистическим аккордом романа, выражением веры в успех патриотических усилий, овеянных духом рыцарских традиций самоотверженного служения родине.

Фабула романа образуется переплетением исторической и любовно-приключенческой линий.

Возвращаясь из Крыма в Лубны, офицер князя Вишневецкого Ян Скшетуский спас под Чигирином таинственного незнакомца. Отъезжая, спасенный сообщил ему свое настоящее имя: Богдан Зиновий Хмельницкий. Их разговор в ночной степи составляет историческую завязку повествования. Следующая встреча в пути, сведшая героя с красавицей-княжной Еленой Курцевич, служит началом любовно-приключенческой интриги. Ее участниками становятся, с одной стороны, казацкий полковник Богун, с другой — Скшетуский и его друзья Заглоба, Володыёвский, Жендзян и др. Перипетии судьбы двух воинов, принадлежащих к враждебным лагерям и соперничающих из-за княжны, которую они разыскивают, теряют и вновь похищают друг у друга, составляют сюжетный стержень повествования. Эта занимательная интрига раскрывается на фоне борьбы шляхетства с восставшим украинским народом.

Сущность исторической коллизии, по роману, сводится к следующему. В середине XVII столетия Речь Посполитая, казалось, стояла у вершины своего могущества. Ее оплотом являлось шляхетское сословие. В миссию шляхты входило цивилизовать дикие области южных владений польского государства. Однако культуртрегерские мероприятия шляхетства натолкнулись на неожиданное противодействие. В то время как польский крестьянин безропотно нес бремя барщинного гнета, украинец, привыкший к полукочевой жизни и дикой свободе, предпочитал буянить и резать панов, нежели сгибать свою гордую спину под ударами подстаросты. Особенно буйной частью украинского населения было запорожское казачество. Презирая мужиков, прикрепленных к земле, казак в то же время враждебно относился к оседлой шляхте и польской и украинской. Он ненавидел панов за то, что, превращая степную пустыню в цветущий край, они лишали его простора диких полей, где он мог бы вольготно гулять. При таком положении вещей возникший конфликт мог решаться только грубой силой. Польское государство не раз уже подавляло казацкие восстания. Но на этот раз события приняли зловещий оборот. Во главе восстания встал гетман-исполин, которому удалось прибрать к рукам разнузданную запорожскую вольницу, разжечь религиозный фанатизм казачества и, прикрывая его разбойнические инстинкты заступничеством за веру, повести его за собой против Речи Посполитой. Дикий народ, преобразованный панами из разбойников в земледельцев, тяготился строгостью управления и, мечтая о таком устройстве, при котором вся земля принадлежала бы не князьям и панам, а свободным земледельцам, охотно шел к Хмельницкому. Не ожидавшая гражданской войны Речь Посполитая терпела одно поражение за другим. Ее силы к тому же ослаблялись недальновидной политикой центральных властей. В самом начале верх взяла влиятельная «мирная партия», которая, не понимая реальной обстановки, осуждала воинственную шляхту во главе с князем Иеремией Вишневецким за крутые меры и предлагала умиротворить казачество. Но переговоры с Хмельницким закончились позорным провалом и лишь ослабили усилия тех, кто стремился подавить мятеж огнем и мечом.

Это превратное освещение событий в общих чертах соответствует точке зрения польской историографии времен Сенкевича [39]. Но многими штрихами характеристики украинского населения, быта и нравов запорожцев, а также некоторыми важными моментами идейной тенденции польский романист был обязан «Истории воссоединения Руси» П. А. Кулиша [40].

В польской критике давно уже писали о своеобразном культе силы, которым овеян роман «Огнем и мечом» и который определя-

---

[39] S. Sandler. Wokół «Trylogii».

[40] Кулиш упоминается Сенкевичем среди других источников, использованных им в романе «Огнем и мечом» (LV, I).

ет его идею «жизненности» польского рыцарства. Эту идею чаще всего истолковывали отвлеченно, не связывая ее ни с кулачным правом изображаемой эпохи, ни с борьбой писателя против попыток идеологического обоснования насильственной русификации Польши. Между тем идея о решающем значении грубой силы в разыгравшейся исторической драме принадлежит Кулишу. «Есть нечто оправдательное,— пишет он,— в торжестве даже и грубой силы над бессилием ее противников, если это торжество идет прогрессивно и не изменяет своему характеру в течение целого ряда столетий»[41]. Такое оправданное своей последовательностью торжество, по словам историка, представляет Русь по отношению к Польше, хотя в истории первой, добавляет он, есть много антипатичного для ума, питаемого новыми человечными идеями, тогда как вторая, напротив, в исторической жизни своей часто пленяет ум своими деяниями. Развивая свою мысль, Кулиш поясняет: «Сила — в истории единственное мерило значительности, так как она знаменует жизненность, а жизненность означает право на жизнь, следовательно,— непреложную правду». Во имя этой «непреложной правды» автор «Истории воссоединения Руси» и выступает отважно «на всяческий бой», удостаивая «зловредных казаков того самого внимания и изучения, что и полезнейших колонизаторов Украины, ревностнейших просветителей общества, энергических распространителей продуктов высокой цивилизации в невежественной, полуазиатской среде нашего народа», и отдает казакам — «этим хищникам и разорителям предпочтение перед чадами европейской культуры»[42].

Между тем во времена Кулиша последовательное торжество «грубой силы над бессилием ее противников» выражалось в том, что казацкие нагайки по приказу царских офицеров полосовали спины шляхетских повстанцев, а позднее — польских крестьян и рабочих. Если мы вспомним об этом, то пресловутый культ силы в романе «Огнем и мечом» предстанет перед нами не только с одной теневой стороны, но и со стороны призыва к полякам на силу отвечать силой, проявлять свою «жизненность». Нетрудно понять и то, к каким искажениям прошлого должно было толкать романиста чувство протеста против глумления реакционного казачества над «чадами европейской культуры», и его полемика с апологетами наиболее омерзительной разновидности тогдашнего национализма — великодержавного шовинизма угнетающей великорусской нации. Сенкевич в этом споре солидаризировался с «польскими моралистами» не столько вследствие фактического незнания истории, сколько вследствие неправильного осмысления результатов национально-освободительной борьбы украинского народа.

---

[41] П. А. Кулиш. История воссоединения Руси, т. 1—2. СПб., 1874, т. 1, стр. 1.

[42] Там же, т. 2, стр. 371—373.

Еще Хмелёвский заметил, что с фактической стороны роман Сенкевича почти безупречен. «Иначе обстоит дело с освещением происшествий и исторических фигур» [43]. Прус по поводу этого освещения пишет: «Если мы, однако, сравним то, что он представил картинно, а что только упомянул, что осветил и что затмил, что выдвинул вперед и что оставил на заднем плане,— окажется, что он дал изображение истории, но в главных чертах негативное, прямо противоположное ей: там, где была вогнутость, сделал выпуклость, и наоборот» [44]. Эту же особенность отмечает и Антонович, один из крупнейших тогдашних историков Украины.

Освещение событий и лиц — это вопрос поэтического пафоса. Давно уже замечено, что ключом к идейно-образной системе романа служит спор Скшетуского с Хмельницким. Скшетуский, спасенный признательным гетманом от верной гибели в Сечи, обвиняет его в том, что он из-за ссоры с Чаплиньским готовится поднять мятеж против короля, пролить море крови и слез, потрясти Речь Посполитую, опустошить свой собственный край и осквернить христианские алтари вместе с татарами, злейшими недругами славянства. В ответ на эти обвинения, гетман указал на те обиды и притеснения, которые терпел украинский народ под магнатским владычеством от произвола Вишневецких и Потоцких, Заславских и Калиновских, Конецпольских и шляхты.

«Наместник сидел, опустив голову. Казалось, он искал ответа на слова Хмельницкого, тяжелые, как гранитная глыба, наконец, начал говорить тихим, грустным голосом:

— О, если бы это была и правда, то кто ты такой, гетман, что берешься быть судьей и палачом? Какая ярость, какая спесь обуяла тебя? Отчего ты не предоставишь судить и карать богу? Я злых не защищаю, обид не одобряю, притеснений не называю правом, но загляни же ты и в себя, гетман! Ты жалуешься на гнет королят, говоришь, что они не хотят слушать ни короля, ни закона, осуждаешь их гордость,— а сам ты свободен от нее? Сам ты не поднимаешь руку на Речь Посполитую, закон и короля?» (VII, 169).

В монологе Скшетуского Хмельницкий ставится в один ряд с Вишневецким и другими своевольными польскими магнатами. С исторической, а значит и с реалистической точки зрения, конечно, смешно и нелепо уподоблять Хмельницкого некоему можновладцу и требовать от него верности магнатско-шляхетской Речи Посполитой. Но с точки зрения пана Скшетуского — сторонника феодальной демократии — это было совсем не смешно, и он, подходя с одинаковой меркой шляхетского патриотизма и к Вишневецкому, и к Хмельницкому, по-своему вполне логично находит одного патриотом, другого — отступником. В глазах панов, теряв-

[43] P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz.., str. 64.
[44] B. Prus. «Ogniem i mieczem...».— «Kraj», 1884, № 29, str. 4.

ших свои украинские вотчины, выдающийся предводитель восстания не мог не казаться исчадием ада и, наоборот, кровавый палач восставшего народа должен был представляться ангелом-хранителем, заступником отчизны, легендарным героем. Именно в таком свете и предстают перед нами образы двух вождей. Кроме чисто внешнего указания некоторых фактов их биографии, ни тот, ни другой не имеют ничего общего с подлинными личностями. Стремясь к художественной стилизации романа в духе шляхетских воззрений XVII в., Сенкевич подчас сознательно шел вразрез с исторической действительностью. Это доказывает, с одной стороны, тщательная документация картин и образов, а с другой — ее расхождение с современной ему историографией. Юлиуш Кияс, пораженный добросовестностью этой документации, пришел к выводу, «что Сенкевич вовсе не извращает исторических фактов, а представляет их вообще верно»; что нельзя сказать даже, «чтобы фигура Иеремии в «Огнем и мечом» была нарисована с нарушением исторической правды»[45]. Вывод абсолютно неверный. Соответствие картин и образов романа известным документам XVII в. (или выдаваемым за таковые) свидетельствует лишь о верности воспроизведения некоторых *воззрений* изображаемой эпохи, но никак не доказывает ни того, что эти воззрения согласовались с действительностью, ни того, что они признавались правильными всеми польскими историками времен Сенкевича.

Как это ни парадоксально, но у Сенкевича исторические персонажи менее историчны, чем вымышленные. Прус верно заметил, что, хотя в романе «Огнем и мечом» немало исторических имен,— это только имена: носители их не обладают чертами собственного характера. Вожди и выдающиеся деятели ходят у Сенкевича на котурнах. Они не столько представляют общие мотивы действительного конфликта, сколько служат рупорами авторских мыслей и одновременно выполняют важную роль в системе образов: вокруг них группируются массы рядовых участников событий во главе с ведущими героями романа, которые и снабжаются чертами живых характеров эпохи.

Хмельницкий в изображении Сенкевича сочетает в себе отвагу льва с коварством змеи, полководческий гений с дипломатической изворотливостью и т. д. Но всеми его поступками движет почти исключительно и только ненасытная жажда личной мести панам, своим обидчикам. Некоторые польские и русские критики необоснованно истолковывали эту черту, представленную в качестве доминирующей особенности характера героя, в том смысле, будто бы, по Сенкевичу, гетман поднял восстание по своему произволу. На самом же деле, в показе Сенкевича, Хмельницкий, используя массы в качестве орудия личной мести, вынужден был —

---

[45] J. Kijas. Źródła historyczne powieści «Ogniem i mieczem».— «Pamiętnik literacki», 1927, № 1—2, str. 134—135.

иногда даже вопреки своей воле — плыть по течению разбушевавшейся народной стихии и, поощряя ее злые инстинкты, совершать новые злодеяния. Так, по роману, чтобы не погубить начатое дело и самого себя, он вынужден был воспользоваться помощью татар. В результате украинское население, не желавшее терпеть милостивого правления польского короля, попало в постыдную кабалу к ставленнику крымского хана мурзе Тугай-бею, азиатскому деспоту, презиравшему, как собак, не только рядовых запорожцев, но и самого гетмана. По мысли писателя, вина гетмана и заключалась в том, что он, оторвав Украину от Речи Посполитой, выдал свой народ на произвол татарских хищников, разжег ненависть между украинцами и ляхами и ослабил их усилия в борьбе с внешними врагами отечества и христианской веры. Поэтому образ гетмана рисуется в темных красках: в споре с Скшетуским Хмельницкий не находит веских возражений, испытывает страшные угрызения совести, хватается за нож, пьет стаканами водку и бормочет что-то невнятное. Это не портрет выдающегося исторического деятеля, не реалистический тип народного вождя, а образ романтического злодея.

Антиподом Хмельницкого является в романе Иеремия Вишневецкий, обрисованный на пьедестале полководческого гения и во всем блеске грозной славы усмирителя бунтов, как великий муж, ниспосланный провидением. Его карательные подвиги, показанные в романе, чудовищнее злодеяний Хмельницкого. Но различное отношение польских рыцарей к противоборствующим вождям-исполинам, подчеркнутое соответствующими контрастными эпитетами, придает их образам противоположную эмоциональную окраску. В изображении Сенкевича князь одержим великой государственной идеей. Ради нее, во имя «достоинства Речи Посполитой» (VIII, 189) он считает своей обязанностью истреблять непокорных крестьян и казаков «без остатка» (VIII, 166), «наказывать без меры и милосердия» (VIII, 92).

Решающее значение для понимания образа Вишневецкого имеет драматическая сцена тяжкой борьбы князя с самим собою перед ликом распятого Христа. Князь не менее гетмана тщеславен и кровно обижен распоряжением центральных властей, поставивших над ним бездарных военачальников. Его амбиция была уязвлена, и надо было сделать выбор: или повиноваться нелепому распоряжению властей и заодно примириться с мыслью о неизбежном падении Речи Посполитой, или, действуя наперекор властям, попытаться спасти отчизну. Шляхта, вершившая судьбами страны, сама шла к нему, наделяя его фактической властью верховного правителя. Князь сознавал, что только он один мог бы еще предотвратить катастрофу. Но ведь и Хмельницкий, размышлял он, тоже прикрывался знаменем общественного блага и во имя его попирал закон и величие Речи Посполитой. Не то же ли самое и он, Вишневецкий, хочет делать? «Наихудший враг это не

Хмельницкий, а внутренняя неурядица, своеволие шляхты, малочисленность и недисциплинированность войска, бурливость сеймов, раздоры, распри, смута, лень, личные счеты и непослушание — непослушание прежде всего» (VIII, 254). Подумав об этом, буйный князь смирился.

Прус и Дзедушицкий находили довольно странным, что великий муж, претендовавший на роль спасителя отчизны, из двух возможных решений выбрал самое нелепое, совсем не характеризующее его как великого вождя. Но в том-то и дело, что Вишневецкий — фигура не просто идеализированная, а *идеальная*, созданная по образцу шляхетских панегириков и нарочито противопоставленная типу своевольных феодалов. Именно в плане отвлеченного морального противопоставления, а не в сравнении действительного исторического значения Хмельницкого и Вишневецкого раскрывается идея их образов.

Хотя возвеличение Вишневецкого и принижение Хмельницкого, находясь в противоречии с исторической достоверностью, противоречит также реалистической правде, тем не менее их образы производили поэтическое впечатление на значительную часть читателей. Чтобы раскрыть основу этой поэтической впечатляемости, необходимо принять во внимание значение художественного метода, который, будучи определенным способом обобщения, является тем самым и определенным способом воздействия на читателя. Мы знаем, что не только писатели с реакционным мировоззрением, но и революционные романтики переиначивали роли исторических лиц в соответствии со своей тенденцией, значение которой определялось не верностью реалиям прошлого, а непосредственным отношением к современной идейной борьбе. Нечто подобное наблюдается и у Сенкевича. Переосмысление исторического значения Вишневецкого и Хмельницкого у него связано с гнетущей современностью, в условиях которой потомки бывших врагов оказались в одинаковом положении бесправных наций. Поэтому с точки зрения современной Сенкевичу действительности идеализация Вишневецкого означала одобрение бескомпромиссной патриотической борьбы, а очернение Хмельницкого — осуждение соглашательства с русским самодержавием[46], подавлявшим поистине с азиатским варварством Тугай-бея и малороссов и поляков. Тогдашние читатели великолепно чувствовали эту идейную направленность романа, а реакционная критика в лице Тарновского, Скроховского, Лапицкого и других спекулировала на патриотических чувствах своего народа[47].

---

[46] Z. Szweykowski. Trylogia Sienkiewicza, str. 39.

[47] Тарновский, например, интерпретируя «пророческие» слова Скшетуского, сказанные гетману, писал: «И кто знает, не начинает ли сбываться это предсказание, не приходит ли година возмездия за Хмельницкого, неволи и преследования и преднамеренного уничтожения Руси (т. е. Украины.— *И. Г.*), какого не бывало во времена польского правления...» (S. Tarnowski. Studia.., t. 5, str. 53).

Подход Сенкевича к оценке польско-украинских отношений XVII в. в основе свой романтический и притом, безусловно, реакционный. Реакционным является прошляхетское классовое содержание его патриотической морали, оправдывающей борьбу с освободительным движением украинского населения Речи Посполитой интересами сохранения ее государственной целостности. Впрочем, романтический способ изображения, устраняющий из поля зрения конкретные причины борьбы казачества с панами, в значительной мере скрадывает националистический характер авторской тенденции. Преднамеренно ли отвлекался Сенкевич от социальной сущности конфликта или под влиянием тогдашней историографии, в данном случае не суть важно. Если верно, что романтизм с его особым методом порождается *объективными* причинами, то верно и то, что писатель, даже при сознательном стремлении к реализму, на деле — в силу объективных факторов — может создавать по существу романтические образы. Между тем романтическое искусство воспринимается иначе, чем реалистическое. Основой реализма служит преимущественное воспроизведение типического. Являясь в одном отношении отдельным, индивидуальным, а в другом — общим, свойственным многим или даже всему классу в целом, типическое тем самым опосредует переход мысли читателей от единичного образа к общему суждению о множестве сходных, однопорядковых предметов и явлений действительности. Напротив, для романтического искусства изображение типических характеров и обстоятельств совсем не обязательно, и потому оно воспринимается иначе. Оно действует не по закону опосредованного заключения от единичного к общему через типическое, а путем внушения общего через олицетворение авторского идеала или на основании воспроизведения исключительных индивидов, раскрывающих ведущую мысль своими частными отношениями, в пределах которых она может быть истинной. А так как в художественном произведении индивидуальные судьбы героев имеют решающее значение, то понятно, что их особые, личные цели, их характеры и страсти становятся основой для переживаний и размышлений читателя — основой поэтического воплощения идеи. Такими героями в романе «Огнем и мечом» являются, с одной стороны, Богун с казаками, с другой — Скшетуский и его друзья.

Не считая Хмельницкого, Богун — единственный представитель казачества, образ которого дан крупным планом. Остальные представители этого лагеря — вымышленные герои и лица с историческими именами: Татарчук, Барабаш, Кривонос и другие — фигуры эпизодические.

Образ Богуна, нарисованный романистом под влиянием Кубали[48], воспроизводит черты лихого атамана[49], прославившегося

[48] O. Górka. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna, str. 42.

[49] С историческим героем освободительной борьбы украинского народа Иваном Богуном герой Сенкевича не имеет ничего общего ни по своему

отважными походами в Крым. В его трагическом характере необузданная свирепость уживалась с благородством, отчаянное бесстрашие рыцаря с грустью мечтательного трубадура, жестокость разбойника с нежностью влюбленного. Это сочетание противоречивых штрихов в образе цельной натуры удалого молодца довольно верно воспроизводит тот этнографический тип, который, согласно Кулишу, сложился на Украине вследствие вековой борьбы с опустошительными татарскими набегами, под влиянием ежедневных опасностей, угрожавших украинцу со стороны его хищных соседей [50].

Сенкевич представляет Богуна отчаянным храбрецом, который мужественно дрался с панами в силу прирожденной воинственности, не принимая, однако, близко к сердцу общенародного горя. Сердцем казацкого полковника владела только любовь к Елене. В одной из сцен, перед нападением на Разлоги, он даже говорит, что, если бы ему отдали «эту девку», он стал бы другом ляхов, их саблей, их заклятою душою, их псом и вместе с ними пошел бы на Хмельницкого, на родных запорожских братьев. Правда, художественный такт предостерег Сенкевича от чрезмерного преувеличения подобного мотива действий. Он заставляет Богуна сделать это признание в приступе черной меланхолии, подчеркивающей силу его любви, но не ослабляющей впечатления от сказанных им перед тем слов: «Я свою дорогу *знаю*» (VIII, 12).

В целом колоритный образ Богуна согласуется с теми особенностями, которыми наделен в романе «дикий» народ, чуждый политических и религиозных стремлений, привыкший к дикой, безграничной свободе, как сама степь. Он, несомненно, был бы совершеннейшим типом, если бы такое население существовало на Украине в XVII в.— оно порождено фантазией некоторых историков, тем охотнее принятой романистом на веру, что подобный вымысел соответствовал его классовым иллюзиям. Поэтому Богун по существу является романтическим героем, фигурой весьма правдоподобной, но совершенно нетипичной для казачества. В показе Сенкевича, и Хмельницким, и Богуном движут сугубо личные побуждения. Разница между ними состоит, однако, в том, что первым владело низменное чувство мести, вторым — благородное чувство любви, неразделенность которой еще более усугубляет трагическую судьбу героя, делает его образ поэтически обаятельным.

Соперник Богуна — Ян Скшетуский, один из самых мужественных офицеров Вишневецкого, кроме фамилии, тоже не имеет ничего общего с исторической личностью [51]. В первоначальной об-

---

характеру, ни по чисто внешним данным биографии. Романист изменил даже его имя и возраст, следовательно,— это не исторический персонаж.

[50] См. П. А. Кулиш. История воссоединения Руси, т. 1, стр. 158.

[51] O. Górka. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna, str. 5, 79—89.

рисовке главный герой романа «Огнем и мечом» является перед нами в облике благородного молодого рыцаря с типичными чертами шляхетского высокомерия. Пока спасенный им незнакомец не назвался шляхтичем герба Абданк, он не подал ему руки, считая для себя унизительным принимать благодарность не от дворянина. Его крайне удивляло и то, что Хмельницкий, носивший при себе саблю, не разделался с Чаплиньским по шляхетскому обычаю. Как это делается, он вскоре показал в корчме у Допула. Его не смущало то, что он, по неведению, помог бежать от преследования польских властей опасному врагу Речи Посполитой, зато угрозы чигиринского подстаросты Чаплиньского задели его за живое. Не долго думая, Скшетуский — ко всеобщему удовлетворению шляхты — схватил разбуянившегося подстаросту одной рукой за шиворот, другой за штаны и вышиб им дверь корчмы. Сословная спесь и склонность к самоуправству предвещали в Скшетуском типичный характер польского шляхтича. Типичным выражением шляхетского отношения к магнату является также преданность Скшетуского Вишневецкому и его уверенность в том, что княжеская опека гарантирует ему безнаказанность.

Но в дальнейшем изображении этого отношения писатель отрывается от реальной почвы и, сближая верноподданничество героя с патриотизмом, стирает существенную разницу между ними. В действительности привязанность шляхты к можновладцам была верным признаком провинциальной ограниченности, противоречившей и общегосударственным интересам и подлинному патриотизму. Но Сенкевич, освободив Вишневецкого от своекорыстных побуждений, приукрасил заодно и верноподданническое усердие его слуги. Он приравнял феодальный патриотизм Скшетуского к современному, возвеличил его преданность князю до бескорыстного служения отечеству и, сильно преувеличив иллюзию патриотической целеустремленности героя, заслонил ею типичные черты его характера. В результате образ Скшетуского, как констатирует Швейковский, утратил свою первоначальную реалистическую выразительность и превратился в идеальное воплощение идеи самоотверженного служения Речи Посполитой. В этой роли самоотверженного патриотического рыцаря он и фигурирует на страницах романа.

Иной характер идеального богатыря представлен в образе литовского исполина, шляхтича Лонгина Подбипенты. Наделенный сверхъестественной силой, кротким нравом и ограниченной головой, литовский феодал выступает сначала в комической роли странствующего рыцаря. В нем типичен пережиток тех времен, когда еще бывало хаживали на турок и татар с верою в богоугодность истребления недругов христианства. За этой верой в святость борьбы с неверными скрывалось чувство земной мести хищникам, опустошавшим и украинские и польские земли. Карательные подвиги сподвижников Вишневецкого были не по душе литви-

ку. Но в пылу сражений, обуреваемый яростью битвы, он из добродушного великана превращался в страшного воина. Грозный в бою, он вырастает в величественную фигуру рыцаря. До значения идеального богатыря его образ возвышается в заключительной трагической сцене смерти.

Третья героическая фигура (в последней части «Трилогии» центральная) — пан Володыёвский, маленький рыцарь, обладавший, однако, такой сноровкой фехтовальщика, которая сделала его, по определению автора, смертельно жалящей осой.

Эти три идеальных рыцаря, олицетворяющие исключительную патриотическую самоотверженность, невероятную силу и невиданную ловкость, связаны дружбой с паном Заглобой и немало обязаны ему эстетической впечатляемостью своих образов.

Польская критика времен Сенкевича почти единодушно упрекала его в том, что он неоправданно много страниц посвятил Заглобе. Иные утверждали даже, что дружба польских рыцарей с Заглобой не делает им чести и нарушает монолитность стиля рыцарской эпопеи, снижает ее художественное достоинство. В отношении последнего дело обстоит как раз наоборот.

Первоначально Заглоба был задуман как эпизодический персонаж с комическими чертами. Но художественное чутье, видимо, подсказало Сенкевичу, что в общении с Заглобой идеальные герои становятся более полнокровными, а сцены — более живыми. В результате Ян Заглоба, шляхтич герба Вчеле, начал расти и превратился в главное действующее лицо «Трилогии», сделался ее душою. Кто же такой Заглоба и откуда у него такая магическая сила одухотворения идеальных героев?

В романе «Огнем и мечом» автор представил его как тучного «старого шляхтича» и «старого пьяницу» с бельмом на глазу и вмятиной во лбу величиною с талер. Характернейшими свойствами его натуры были лживость и наглость, которые в сочетании с его неистощимым хитроумием, находчивостью, неразборчивостью, а подчас и добрыми порывами сердца дают самые неожиданные эффекты. Из них наиболее поразительный — это превращение Заглобы из подозрительной, темной личности в почтенную персону, хотя он ни в чем не изменил своему характеру: по-прежнему лгал, по-прежнему пил и где мог дебоширил.

Если в романе «Огнем и мечом» он старательно избегал властей, то в «Потопе» мы встречаем его за одним столом с влиятельными магнатами. Уже с первых страниц «Потопа» мы узнаем, что имя Заглобы было известно во всей Речи Посполитой. Слава его покоилась, правда, на очень сомнительных подвигах. Он чувствовал себя храбрецом только в драках со шляхтой, да и то лишь тогда, когда за его спиной стоял такой рубака, как Володыёвский; в гуще же военных сражений он всегда страдал одышкой, или, попросту говоря, задыхался от страха. Но зато он умел с помощью буйной фантазии преображать даже проявления своей явной

трусости в образцы беспримерной отваги и щедро наделять себя заслугами своих друзей. Когда на Подляшье образовалась конфедерация для борьбы со шведами и прославленные полковники перессорились из-за должности командующего, шляхта единодушно избрала региментарем... Заглобу.

Тарновский с раздражением замечает, что этот тип лгал так искусно, что в конце концов надул и самого автора: по мнению критика, в такую торжественную минуту Заглобе ни в коем случае не следовало вверять столь ответственный пост. Но, увы! шляхта верила Заглобе, не смела не верить ему. «Слушайте, почтеннейшие панове! — взывал Заглоба в одном из своих обращений к шляхте. — Кто не знает меня, тому я скажу, что я старый збаражец, который Бурлая, величайшего гетмана после Хмельницкого, зарубил вот этою старою рукой; кто же не слыхал о Заглобе, тот, видать, во время первой казацкой войны горох лущил, кур щупал или телят пас, чего я никак не могу заключить по вашему благородному рыцарскому виду» (XI, 250). И так как никто из «благородных рыцарей» не имел ни малейшего желания превратиться в курощупа, то авторитет пана Заглобы рос во мнении легковерной шляхетской толпы, как на дрожжах.

В последней части «Трилогии» этот герой пользовался уже такой известностью, что ему стоило произнести только два слова: «Заглоба sum!» — и паны почитали для себя честью носить его на руках. «Смотрите! Вот образец, слава и гордость всего рыцарского сословия Речи Посполитой» (XVII, 22),— говорили о нем. Величайшим деянием Заглобы было, несомненно, возведение на трон сына «Яремы» Михала Вишневецкого.

Не следует только думать, будто Сенкевич связывает развитие истории с личностью вымышленного героя, как утверждали некоторые критики. Заглоба — лицо собирательное, представляющее *тип* безымянных людей его складки, оставивших, однако, глубокий след в польской истории [52]. По наблюдениям Л. Страшевича, деяния Заглобы — это верное отражение того, что творилось в Польше по крайней мере в течение двух столетий феодальной анархии. Заглоба не хотел иметь француза королем, ибо ему сказали, что под французом Речи Посполитой грозит absolutum dominium,— припугнули призраком абсолютизма.

В сознании шляхетства абсолютизм связывался с ущемлением сословных привилегий, и поэтому паны почитали своим патриотическим долгом поносить всякого, кто помышлял об ограничении шляхетских свобод, а вернее — об обуздании магнатского произвола. Политическое представление шляхты в силу ее материальной зависимости от можновладцев не в состоянии было возвыситься до понимания общегосударственных интересов Речи Посполитой, и здесь всегда в преизбытке находились субъекты вроде

---

[52] L. S t r a s z e w i c z. Zagłoba.— «Kraj», 1901, № 50, str. 6—8.

Заглобы, которые или за плату, или из сословной фанаберии, вследствие узости провинциального кругозора, становились орудиями феодальной анархии. Таким тщеславным орудием своекорыстных стремлений подканцлера Ольшевского стал и Заглоба. Благодаря своей репутации первого рыцаря, смышленой голове, горластой глотке и хорошо подвешенному языку он сумел склонить шляхту на сторону «беднейшего из бедных», беднейшего не только вотчинами, но и духом. Победа Заглобы на выборах стоила польскому государству нескольких поражений.

Некоторые критики находили необоснованным то, что Заглоба лгал в глаза честным людям и не встречал с их стороны отпора. Действительно, Заглоба покрыл себя неувядаемой славой и сделался всеми почитаемой персоной вследствие молчаливого содействия своих безукоризненно честных друзей. Суровый и рассудительный Скшетуский, прекрасно знавший цену храбрости старого шляхтича, только ухмылялся, когда Заглоба похвалялся своими подвигами. Володыёвский, с удивлением слушая, как Заглоба брал на себя его подвиги, усиленно шевелил усиками, но обманывать людей приятелю не мешал. И не только шляхта, но и магнаты Сапега, Любомирский, Замойский, Собеский, даже сам король любил рассказы Заглобы. На первый взгляд кажется, что неподкупная честность Скшетуского, Володыёвского и Подбипенты несовместимы с попустительством бессовестной лжи, что их дружба со старым шляхетским краснобаем не вяжется с логикой их характеров и нарушает цельность их идеальных образов. Но эти крайности противоречия представляются несовместимыми только в абстракции.

То, что Заглоба хвастается с увлечением, лжет самозабвенно, красноречиво и нагло, конечно, является индивидуальной особенностью только его буйного воображения. Но то, что его лживыми измышлениями заслушиваются и шляхтичи, и магнаты, указывает на типичность этой индивидуальной черты характера героя, на то, что она развилась в нем под влиянием соответствующей среды и, следовательно, воплощает какое-то общее сословное содержание. Какое именно?

В условиях Речи Посполитой, т. е. в условиях феодальной демократии, ее гражданин — польский шляхтич — мог воображать и действительно воображал себя равным магнату и даже королю. Эта политическая иллюзия поддерживалась в нем и можновладцами и претендентами на польский престол, которые, как нигде, нуждались в услугах шляхетской толпы, в ее голосах и саблях при решении вопросов на сеймах и сеймиках, в трибуналах, во время выборов короля и в непрерывной междоусобной борьбе. Уклад самой общественно-политической жизни содействовал, таким образом, широкому распространению в шляхетской среде ложных представлений о самой себе, поощрял в ней фанаберию и хвастовство, которые в известном смысле считались даже признаком хорошего тона, признаком истинно шляхетского воображения. Заглоба и

является совершеннейшим типом, воплощающим это воображение своего сословия. Не случайно поэтому он достигает такого успеха с помощью лжи и обмана. Он лжет и обманывает, но неспроста и не совсем обычно, а из любви к искусству и всегда на шляхетский манер. По меткому замечанию А. Потоцкого, он даже чихнуть не умеет иначе, как по-шляхетски: до того проникнут весь строй его мыслей и чувств сословной заскорузлостью. За шутовскими остротами Заглобы и его хитроумными уловками, его фортелями, скрывается по существу правдивый облик тогдашней шляхетской массы — морально неразборчивой и политически легкомысленной, но чрезвычайно храброй на глупости, своевольной и очень хвастливой.

Русский критик К. Храневич верно сказал, что «на всем длинном протяжении «Огнем и мечом», «Потопа» и «Пана Володыёвского» нет лица, от которого так бы веяло жизнью, как от пана Заглобы. Эта типичная фигура изображена так правдиво, очерчена такими яркими красками, с такой поразительной законченностью отделки, что ею не перестаешь восхищаться» [53].

Действительно, Заглоба — это тип, способный выдержать сравнение с наиболее впечатляющими образами мировой литературы. Глубоко типичным делает его то, что Заглоба, являясь в романе «Огнем и мечом», пожалуй, единственным думающим человеком среди своих друзей, всегда очень верно и притом несравненно полнее, всестороннее идеальных героев выражает окостеневшее, веками освященное классовое самосознание «исторического сословия» — истинное отношение консервативной шляхты и к крестьянству, и к мещанству, и к конфликту с казачеством, и к общественно-политическому укладу Речи Посполитой, и к понятиям о шляхетской чести и т. д. и т. п. В сущности Страшевич справедливо утверждал, что тип Заглобы представляет собой совершенный синтез шляхетской заскорузлости и заключает в себе объяснение позднейшего падения Речи Посполитой. «Это — тот червь, который в течение двух с лишним столетий точил корни политического существования Польши» [54].

В необычайной емкости и правдивости образа Заглобы и заключается чудодейственный источник одухотворения идеальных рыцарских характеров, истинная сущность которых проявляется в реалистическом образе пана Заглобы. Уже сам факт близости с подобным типом характеризует известным образом и его друзей: он воплощает изнанку их рыцарской доблести. Именно благодаря общению с Заглобой резко выделенные и преувеличенные до невероятности героические черты Скшетуского, Подбипенты и Володыёвского не представляются абстрактными, оторванными от реальной жизненной основы,— они кажутся только исключительны-

[53] К. Храневич. Пан Заглоба.— «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», 1901, № 1, стр. 42.

[54] L. Straszewicz. Zagłoba.— «Kraj», 1901, № 50, str. 8.

ми в ряду обычных. Так, Подбипента — фигура и не типичная для того времени и не реальная своей сверхъестественной силой — производит, однако, неотразимое впечатление живого человека отчасти благодаря Заглобе, который все время подчеркивает его обыденность. Обозлившись на друзей за их решение пробраться из осажденного Збаража с донесением, он говорит в сердцах Скшетускому: «Меня не удивляет, что такие вещи выдумывает пан Подбипента! Кулак всегда заменял ему смекалку, а с тех пор, как он обезглавил трех величайших дураков среди турок, сам сделался четвертым...» (X, 112). Он то и дело говорит о Подбипенте и Володыёвском, что «их обоих святой дух не просвятил» (X, 112). Заглоба иначе, чем автор, относится к подвигам рыцарей — без пафоса, по-панибратски — и в результате, с одной стороны, высмеивая их недостатки, приучает читателей смотреть на них как на обыкновенных людей подстать ему самому; а с другой,— приписывая себе их подвиги, представленные романистом в духе рыцарской фантастики, выворачивает наизнанку эту фантастику, раскрывая ее реальную подоплеку.

Сходную функцию связующего звена между идеальным и реальным выполняет также образ Жендзяна, пажа Скшетуского.

Если Заглоба, не жалея ни своих, ни чужих денег, знал только одно применение богатству — пропивать, то паж Скшетуского, напротив, был стяжателем. Он верно служил Скшетускому, но небескорыстно. Обобрать обманом казака, скупить за бесценок награбленное или самому ограбить — для него было привычным делом, которое он ставил себе даже в заслугу, говоря, что провести врага — святой долг патриота. Он лгал и хитрил не меньше Заглобы, но не из любви к искусству, а с корыстной целью. Когда он, например, признается друзьям, что у него мелькала мысль прирезать раненого Богуна, но что он воздержался от этого, боясь запятнать свою шляхетскую честь, ему не веришь. Если он не убил раненого, то лишь потому, что ему выгоднее было втереться к нему в доверие, получить от него нужные сведения и потом донести на него польским властям, т. е. расправиться с ним чужими руками. Он вообще действовал только по расчету, был прирожденным сутягой и мстительной натурой. Не случайно Заглоба, считавший Жендзяна наследником своего искусства по части фортелей, был убежден, что «эта шельма» перещеголяет даже его самого, если только не угодит на виселицу.

Включение в компанию героических характеров людей обыкновенных: Заглобы, Жендзяна и других фигур с реалистическими чертами, указывающими на их принадлежность к типичной среде, обеспечивает всем персонажам связь с действительной жизнью и придает их образам необходимую жизненную убедительность. Идея «поддержания духа», обусловившая такую систему образов, обусловила и основную особенность сюжетного построения романа «Огнем и мечом».

По словам Пруса[55], в романе представлены две борьбы: одну ведет шляхта с казачеством и Вишневецкий с Хмельницким из-за Украины, другую — Скшетуский и его друзья с Богуном и его друзьями из-за княжны Елены. Война играет судьбами влюбленных, и, наоборот, спор из-за девушки усиливает ожесточение героев и порождает даже несколько мелких военных эпизодов. Мы видим, таким образом, говорит Прус, не только столкновение масс, но и причину личной вражды и ненависти, подогревающих ярость схватки частных групп и отдельных воинов. Причем приключения всегда согласуются с характерами действующих лиц и мотивируют их поведение. Так, Скшетуский спас Хмельницкого, не зная, кто он; тот в свою очередь из благодарности спас его. Княгиня Курцевич нарушила свое слово, данное Богуну, и втайне от него просватала Елену за Скшетуского, любимца Вишневецкого, потому что боялась польского магната больше, чем казацкого полковника. Богун напал на Курцевичей в Разлогах, сжег их усадьбу, истребил их самих и перешел на сторону Хмельницкого вследствие своего возмущения вероломством княгини и ненависти к своему сопернику. Заглоба, до того бражничавший с казаком, бежал от него с Еленой потому, что ему было совсем не по пути с восставшей чернью, и он боялся мести панов за свое панибратство с Богуном. Слава Заглобы стала расти именно потому, что, похитив Елену, он оказал Скшетускому неоценимую услугу и благодаря этому приобрел в нем и в лице его друзей, не исключая самого князя, грозных покровителей.

Словом, все звенья частной интриги связаны причинно и обусловлены одно другим. Но вот объяснений, из-за чего разгорелась война масс, почему в ней некогда могущественная Речь Посполитая терпела одно поражение за другим, какие моменты военной стратегии и тактики решали исход сражений полков и армий,— в романе мы по существу не находим. Прус, конечно, утрирует, говоря: «Без ответа на эти вопросы нет исторического романа...» Не совсем так.

Исторический роман оправдывает свою специфику и в том случае, если он знакомит нас с частной жизнью людей изображаемой эпохи, с их обычаями и характерами. Иное дело, что любовная интрига не характеризует сущность тогдашней войны. «Может быть,— поясняет критик,— что кто-то там боролся из-за женщины; этот фактор можно найти даже в жизни Хмельницкого, но не на первом, а на десятом месте. Напротив, спор между украинским крестьянином, попом и окрестьянившимся казаком, с одной стороны, и польским шляхтичем, ксендзом и можновладцем, с другой — представлял бы тип тогдашней войны»[56]. Другими словами, любовно-приключенческая интрига романа «Огнем и мечом» не ти-

---

[55] B. Prus. «Ogniem i mieczem».— «Kraj», 1884, № 28, str. 3.
[56] Там же.

ничпа и потому расходится с задачей реалистического воспроизведения событий. Зато она соответствует задаче «поддержания духа». Кроме занимательности, она имеет то достоинство, что ставит ведущих героев в такие положения, при которых личные качества их рыцарской натуры, в полном соответствии с авторским замыслом, раскрываются с наиболее привлекательной стороны. Поэтому, хотя борьба из-за девушки является частным эпизодом общего конфликта, тем не менее ей отводится роль сюжетного стержня повествования, тогда как картина войны шляхты с казачеством служит только фоном для любовно-приключенческих похождений. Общественная тема соединяется здесь с частной так, что в центре внимания оказываются индивидуальные особенности исключительных характеров польского рыцарства. Для более конкретной трактовки общественной темы, при которой раскрывались бы причины восстания, причины военных поражений Речи Посполитой и т. д., требовалась постановка совершенно иной идейно-художественной задачи. Отвлеченная патриотическая мораль в единстве с идеей противопоставления величественного прошлого никчемной современности обусловила именно такое построение романа, его образную систему и способ типизации и идеализации характеров.

Искусное сочетание романтического изображения с реалистической типизацией ряда характеров породило немалую путаницу в критике и дало повод к смешению авторской тенденции с мироощущением изображаемых действующих лиц. В свою очередь отождествление позиции героев с позицией автора послужило основанием для противоставления прекрасной формы произведения его порочному содержанию и многочисленных обвинений романиста в неправдивости, полнейшем произволе и т. д.

Так, Антонович, который — подобно многим другим критикам — подходил к роману с требованием исторического реализма, обнаружил в романе немало искажений, странных противоречий и явных нелепостей. Избрав период, когда Речь Посполитая терпела самые крупные поражения, Сенкевич, по словам Антоновича, вынужден был изворачиваться. Рассказывая ход военных действий по впечатлениям Скшетуского, он заставляет его болеть во время битвы у Желтых Вод, удерживает его в плену, в глубоком тылу действующей армии Хмельницкого, во время корсунского сражения и заблаговременно отправляет в далекую рекогносцировку накануне пилявецкого разгрома. Зато мелкие стычки у Махновки и Константинова разрастаются у него до крупных сражений. В одной из этих стычек, невзирая на то, что вся армия Хмельницкого, по словам историка, насчитывала 20 полков, романист позволяет своим героям сразить 14 казацких полковников.

Антонович, а позднее и Яцимирский полагали, что Сенкевич наделял шляхту «врожденными» добродетелями в силу своего убеждения в превосходстве «белой кости».

Свое мнение о превосходстве рыцарства над недворянским населением Украины автор романа «Огнем и мечом», по наблюдениям Антоновича, поддерживает всевозможными стилистическими приемами и эпитетами. Казаки у него не говорят, а верещат; не возражают, а ревут; не поют, а воют. Описание народной толпы постоянно сопровождается эпитетами: «народ дикий, разбойничий» (VII, 35), «толпы пьяных, окровавленных мужиков» (VII, 213), и т. п. Прус замечает в этой связи, что Сенкевич соблюдает только показную справедливость, что он только вежлив по отношению к нескольким казацким персонам. «Массу он трактует как свору бешеных псов, у которых душу заменяет разящий дух сивухи» [57]. Восставшие, по роману, только то и делают, что грабят и убивают, жгут города и села, уничтожают посевы и сады. Антонович находит такую картину совершенно бессмысленной, ибо здесь что ни слово, то необъяснимая загадка: непонятно, кого же убивали и грабили восставшие, если все украинское население ушло к Хмельницкому; зачем они жгли города и села, в которых сами жили; зачем они уничтожали хлеб, если им приходилось питаться древесною корою?

Столь же странным противоречием кажется историку и то, что в изображении Сенкевича представители высшей культуры — польские паны — не только не отличаются гуманностью, но оказываются более жестокими и кровожадными, чем дикая чернь. Казаков они всегда истребляют поголовно. По пути князя Вишневецкого, усмиряющего бунты, «исчезают села, слободы, хутора и местечки и вместо них торчат окровавленные колы и виселицы» (VII, 224). Взяв приступом Погребище, этот князь истребил всех его жителей, из них семьсот повесил, двести посадил на кол, приказав при этом: «Казнить их так, чтобы они чувствовали, что умирают» (VIII, 136).

С отвращением рисуя картины повального пьянства казаков, писатель в то же время показывает, что и его излюбленные герои не лишены этого порока. «Таким образом,— заключает историк,— сличая бытовые черты культурной шляхты и диких хлопов, мы находим разницу лишь в произвольных эпитетах, даваемых автором обеим группам, но не можем ее усмотреть в поступках и деяниях, изображаемых самим г. Сенкевичем...» [58]

Однако если бы грубое искажение истории являлось исключительно и только результатом субъективного авторского произвола, как думают Антонович и многие другие, если бы в романе не было *никакой* правды, то роман был бы не только исторически фальшивым, но и нехудожественным произведением. Между тем даже самые суровые судьи этого произведения не отказывают ему в ху-

---

[57] B. Prus. «Ogniem i mieczem».— «Kraj», 1884, № 29, str. 4.

[58] В. Антонович. Польско-русские отношения XVII в. ...— «Киевская старина», 1885, № 5, стр. 66.

дожественности. Причем впечатляемость романа объясняют обычно мастерской техникой повествования, пластичностью образов, богатством языка и пр.— словом, красотою формы. И здесь мы сталкиваемся с нерешенной проблемой. Ведь достоинство формы — качество, обусловленное содержанием. Сама по себе форма еще ничего не объясняет. Так как она есть лишь оборотная сторона содержания, то, следовательно, ее красота, ее достоинство необходимо должны опираться хотя бы на частичную правду, или частичное соответствие содержания романа отражаемой действительности. В чем же заключается эта частица правды, которая делает форму романа «Огнем и мечом» и его поэтику эстетически обаятельной?

Прежде всего в том, что многочисленные искажения, отмечаемые критикой и отчасти действительно связанные с ложной прошляхетской, националистической позицией автора, в то же время являются *верным* воспроизведением отношения его героев к происходящему. Только потому, что *именно в таком превратном виде* события и лица представлялись одной из боровшихся сторон — польской шляхте, ослепленной яростью феодальных завоевателей,— читатель верит в правдивость переживания рыцарей. И хотя от читателя не ускользает крайняя односторонность воспроизведения конфликта, тем не менее он чувствует известную *правомерность* такого освещения, соответствующего шляхетской предвзятости героев, и, в конце концов, сживаясь с ними, проникаясь пониманием их стремлений, заражаясь их страстью, начинает восхищаться живостью, колоритностью, красотой воспроизведения их образов, или теми самыми достоинствами формы, о которых говорит критика.

Солидаризуясь с патриотической шляхтой XVII в., романист неизбежно должен был освещать исторические события с ее позиций. Между тем с феодально-рыцарской позиции было естественно воображать освободительное движение бунтом разнузданной черни, стремление к раскрепощению — стремлением к дикой свободе, восстание против шляхты — массовым грабежом и убийством, бессмысленным варварским уничтожением плодов вековой цивилизации — словом, было вполне естественно третировать социальные, национальные и религиозные чувства хамов, верить в сверхъестественность или врожденность добродетелей шляхетства, видеть в борьбе с казачеством прежде всего военную сторону дела, раздувать мелкие стычки до размеров первостепенных сражений и похваляться своими ратными подвигами.

З. Качковский, рассказывая об изученных им архивах Барской конфедерации XVIII в., сообщает, что, согласно некоторым документам, «почти в каждой стычке трупы падают грудами, а пленные исчисляются, по меньшей мере, сотнями; но зачастую в них сообщается о крупных битвах, которых вовсе не было, а очень часто одна и та же битва носит различные названия. Сколько

можно было бы насчитать по ним штурмов Кракова и Ченстохова, сколько неприятельских отрядов, уничтоженных поголовно или взятых в плен!» [59].

Склонность к такого рода буйной рыцарской фантастике была свойственна шляхтичам XVII в. не меньше, чем барским конфедератам. Другое дело, что Сенкевич, опираясь на подобные представления шляхты о самой себе и окружавшей ее действительности, нарочито объективирует их в духе рыцарского эпоса. Реалистическое освещение эпохи, кроме верного воспроизведения реальных стимулов борьбы шляхетства с казачеством, требовало от художника также известной иронии, которая подчеркнула бы его критическое отношение к феодальным насильникам. Но для Сенкевича возможность такого изображения резко ограничивалась ошибочным осмыслением последствий минувшей исторической трагедии.

Мы уже знаем, что Сенкевич вовсе не питал иллюзий на счет гуманности польских рыцарей. Более того, в одном из сильнейших эпизодов романа он представил трагическую смерть атамана Сухая-рука, которого князь Вишневецкий приказал казнить вместе с другими казацкими делегатами. Отступавшее войско князя проходило мимо умирающего казака. «Теперь он не только был жив, но и по мере того, как проходили хоругви, провожал их страшными глазами — глазами, которые говорили: «Да покарает вас бог, с вашими детьми и внуками до десятого поколения — за кровь, за раны, за муки! Чтоб вы сгинули, вы и ваше племя! Да поразят вас все несчастья! Дай бог, чтоб вы кончались вечно — и ни умереть, ни жить не могли!» И хотя это был простой казак, хотя он умирал не в пурпуре, не на златотканной парче, а в синеньком жупане, и не в старинном замке, а под открытым небом, на колу,— его мучения, смерть, парящая над его головою, осенили его таким величием, вложили такую силу и столько ненависти в его очи, что все хорошо поняли, что он хотел сказать,— и хоругви в молчании проезжали мимо него, а он, в золотом сиянии полудня, возвышался над ними и, как факел, светился на свежеоструганном колу...» (VIII, 98—99).

Для части соотечественников Сенкевича, которые действительно «кончались вечно — и ни умереть, ни жить не могли», проклятия этого казака были исполнены жуткого символического смысла: они напоминали о той вине предков, которую, по убеждению Сенкевича, позднейшим поколениям приходилось искупать ценою собственного несчастья. Значит, автор романа «Огнем и мечом» не закрывал глаза на зверства польских панов. И если он тем не менее не возбуждает чувства нравственного негодования своим описанием их жестокости, если он даже с симпатией показывает их ратные подвиги, то только потому, что он считал подобные варвар-

[59] Z. Kaczkowski. Dzieła, t. 1, Warszawa, 1874, str. 19.

ские нравы чем-то весьма обычным для изображаемой эпохи и к тому же думал, будто бы победа Речи Посполитой в минувшей битве была в интересах обеих наций — и поляков, и украинцев. Тот факт, что и поляки, и украинцы стонали под игом царской России, представлялся ему результатом казацкого восстания. Классовая ограниченность патриотизма Сенкевича сказалась здесь в полной мере. И она-то предрешила его отказ от последовательного реалистического изображения исторических событий, его односторонний подход к их освещению. Необходимость солидаризироваться с теми, на чьей стороне, по его убеждению, было больше шансов для лучшего решения судеб обоих народов, и заставила романиста отдать предпочтение польским панам перед казаками.

Соответствие картины превратным представлениям польского рыцарства — это лишь один момент художественности. Второй, не менее важный момент, обеспечивающий художественное впечатление, заключается в форме объективации этих представлений. Если Сенкевич сумел вразрез с историей опоэтизировать польское рыцарство, то, разумеется, не вследствие своего словесного волшебства, а в силу каких-то объективных возможностей. Каких именно?

Всякая истина, в том числе и поэтическая, конкретна. Но степень этой конкретности может быть самой различной. Художественная мера прежде всего и выражается в конкретизации образов не меньшей, но и не большей, чем та, которая требуется для того, чтобы заразить читателя переживаниями героев — поэтически раскрыть авторскую идею. Степень конкретизации определяется, стало быть, характером идеи, ибо одно дело отвлеченное понятие о справедливости и совсем другое — предельно конкретное. Если мы видим, например, борьбу людей, но не знаем ее причин, мы не сможем сказать, на чьей стороне справедливость. Всё, что можно сказать, это только то, кто из дерущихся ловчее, сильнее, храбрее, и в этих пределах отвлеченного суждения наше заключение будет вполне истинным. Сенкевичевский метод поэтизации польского рыцарства и основан на этом объктивном законе меры.

Возвеличить необузданных феодальных насильников до благородных воителей за патриотическую идею можно было, только отвлекаясь от своекорыстных, реальных побуждений их борьбы и выделяя лишь некоторые, по преимуществу рыцарские черты, которыми шляхта выгодно отличалась от других сословий. Правда, по свидетельству моралистов XVII в., тогдашняя шляхта в массе своей «изнежилась»; рыцарские добродетели перестали быть для нее типичными, но тем резче, идеальнее выступали они у той ее авантюристической части, которая продолжала промышлять на Марсовых полях. Этот разбойничий способ обогащения требовал тех незаурядных личных качеств, без которых великолепно обходился рыцарь буржуазной наживы,— готовности жертвовать

собой, бесстрашия, физической силы и ловкости. При таком образе жизни и бесконечном унижении крепостной массы у воина-шляхтича развивалось сознание своего благородства, личной независимости, умение постоять за себя, гордое чувство собственного достоинства, рыцарской чести и долга — словом, раскрывались (односторонне, правда, но зато ярко) свойства полноценной человеческой индивидуальности, утраченные позднее в атмосфере буржуазной пошлости.

Отвлекаясь от социально-политических условий жизни, Сенкевич обособил ратоборство как особую сферу, которая, по его понятиям, служила высшим поприщем патриотических деяний и которая для шляхты той поры действительно была таковым. Причем батальные сцены изображаются им в приподнято романтическом стиле. Это вызывалось авторским стремлением подчеркнуть величавость рыцарских характеров.

Чтобы опоэтизировать рыцарские черты, их надо было дать крупным планом. А так как в период крупнейших поражений Речи Посполитой рыцарская доблесть панов была редким явлением, то, естественно, романист вынужден был сосредоточиться на исключительных героях. Между тем такие исключительные герои были всего-навсего только частными актерами великой драмы, не имевшими большого значения. Их рыцарское величие заключалось в них самих, и это заставляло художника приноравливаться к их представлениям о патриотическом подвижничестве, сообразуя свое описание сражений с духом буйной рыцарской фантастики, придающей батальным картинам ярко выраженный романтический колорит.

Упрекая Сенкевича в затушевывании социальной сущности конфликта, Прус, вообще говоря, был прав, с той лишь оговоркой, что он прикладывал к роману не ту мерку, которой автор вооружил читателей. На читателей польская доблесть потому-то и производит сильное эстетическое впечатление, что действительные причины войны шляхты с казачеством очерчены очень туманно и, так сказать, растворяются в общем колорите эпохи. Только потому, что внимание читателей сосредоточивается на частных поединках и похождениях, не связанных с решением социального конфликта, военно-моральные качества сражающихся приобретают *самостоятельное* значение и становятся для читателей основным критерием оценки поведения героев — в этом и заключается секрет поэтизации ратных подвигов рыцарства даже в эпизодах карательных экспедиций против крестьянства. Если бы причины конфликта были обрисованы Сенкевичем более конкретно, реалистически,— как того требовали Прус и Антонович,— рыцарские подвиги сподвижников Вишневецкого предстали бы перед читателями во всей своей отталкивающей каннибальской мерзости — поэтизация рыцарских характеров была бы исключена и вместе с тем отпала бы всякая возможность образного претворения авторской

тенденции. Известная отвлеченность романа «Огнем и мечом» есть, стало быть, не только его недостаток, но и необходимое условие поэтического воплощения его идеи. Величие таланта Сенкевича между прочим в том-то и сказывается, что, основываясь даже на ложной идее, он нашел, однако, способ избежать художественной фальши,— правда, ценою сужения исторического горизонта до прапрадедовских представлений. По этой причине роман «Огнем и мечом» и производит противоречивое, раздражающее впечатление исторически фальшивой и в то же время поэтически захватывающей, обаятельной картины.

4.

«Потоп» посвящен борьбе поляков против шведской интервенции в 1655—1656 гг. В отличие от первого романа картина войны представлена здесь развернутым описанием не только мелких стычек, но и сражений исторической важности. Из них центральным эпизодом, который делит «Потоп» на две части, является защита Ясногорского монастыря. Значительно полнее обрисован здесь и мирный быт населения.

Фабула второй части «Трилогии», как и первой, образуется переплетением исторической коллизии с любовно-приключенческой интригой. Завязка действия начинается с приезда Анджея Кмитица в имение своей суженой Александры Билевич (Олеси). Но в «Потопе» любовные приключения героя связываются с историей перерождения его характера под влиянием невесты. Кмитиц прибыл за «наследством» во главе закоренелых грабителей, с первых же дней восстановивших против себя местное население своими бесчинствами, насилием над мещанами и дракой с ляуданцами. Олеся вынуждена была отречься от жениха. Так любовно-приключенческая интрига, обнажающая моральный разлад между влюбленными, становится в то же время средством раскрытия общественных отношений и в дальнейшем переплетается с событиями, имеющими уже историческое значение. Вторжение шведов в Великую Польшу летом 1655 г. служит завязкой исторической фабулы — началом тех перемен в жизни Речи Посполитой, которые еще больше осложняют судьбу влюбленных.

В надежде искупить свою вину в глазах невесты Кмитиц поступает на службу к гетману Великого Княжества Литовского Янушу Радзивиллу. Протекция князя во время пира в Кейданах сблизила было влюбленных. Но на том же пиру гетман объявил о своем решении принять протекторат шведского короля: шляхта оказалась расколотой на два враждебных лагеря, сторонников и противников Радзивилла, и Кмитиц с Олесей вновь разошлись, но теперь уже на почве политических разногласий. Лишь позднее Кмитиц порвал с изменниками, став их врагом, и это новое от-

ношение героя к Радзивиллам кладется в основу дальнейшего развития интриги. Захватив невесту Кмитица, князь Богуслав Радзивилл становится его соперником. Личная вражда между ними приобретает значение, сходное с тем, какое имело соперничество Скшетуского с Богуном,— значение ведущего сюжетного мотива. Но если в первой части «Трилогии» борьба из-за женщины отнюдь не характеризовала шляхетско-казацкого конфликта, то в «Потопе» дело обстоит по-другому.

Януш Радзивилл распорядился взять в заложницы Олесю вместе с ее опекуном, россенским мечником Томашем Билевичем для того, чтобы удержать подвластную им шляхту от восстания против шведов и заодно покрепче привязать к себе Кмитица. Поэтому борьба из-за нее носит характер не только личной вражды между соперниками, но и, затрагивая интересы двух прослоек шляхетства, характеризует их политическую распрю и бытовую сторону отношений между можновладцами и вельможными панами. С момента ухода Кмитица от Радзивиллов похождения Бабинича (имя, под которым скрывался герой) освещаются страстной, целеустремленной идеей: служа отчизне, реабилитировать себя и этим вернуть утраченное сердце любимой. Как и в романе «Огнем и мечом», счастливый брак служит высшей наградой рыцарю за самоотверженное служение родине, девушке — за преданность.

Итак, при внешнем сходстве фабула «Потопа» существенно отличается от фабулы первого романа известной типичностью. Иной по существу является здесь и образная система. В романе «Огнем и мечом» польские паны единодушно выступали против освобождения Украины из-под власти Речи Посполитой, и поэтому, с точки зрения патриотической морали Сенкевича, внутренние разногласия между ними имели второстепенное значение по сравнению с основным шляхетско-казацким конфликтом. В «Потопе» далеко не все паны выступали в защиту польского государства против шведского владычества, и поэтому распри между ними становятся здесь не менее важной пружиной действия, чем борьба со шведским вторжением. Необходимость раскрытия внутренних противоречий, побуждая романиста к более глубокой разработке общественной темы, обусловила и более разветвленную образную систему. Здесь шляхетское сословие предстает перед нами дифференцированным на различные прослойки, представленные типичными характерами главных и массой второстепенных действующих лиц. Многоплановость в обрисовке шляхетства, требовавшая разнообразных красок, обогащала палитру художника и способствовала полнокровному воспроизведению эпохи. Картина, нарисованная в «Потопе», и богаче, и правдивее той, какую мы видим в романе «Огнем и мечом». И вообще эти произведения в некоторых отношениях противоположны. В первом романе патриотизм связывался с подавлением народного освободительного движения, во втором — с поддержкой народной освободительной борьбы про-

тив интервенции шведских феодалов; там преобладала идеализация шляхетства, здесь — разоблачение его, и т. д.

Польскими учеными, в частности Гуркой и Ставаром, высказывалось предположение, что все эти изменения — результат той критики, какую вызвала первая часть «Трилогии». Однако те специальные исследования, которыми мы располагаем на сегодняшний день, не дают оснований для такого вывода. Во всяком случае Кияс, обстоятельно изучивший использованную в «Трилогии» литературу, пришел к заключению, что отношение автора «Потопа» к источникам «не подверглось почти никакому изменению со времени выхода «Огнем и мечом»[60]. Обобщая свои наблюдения над изображением действующих лиц в первой части «Трилогии», Выка со своей стороны констатирует, что тот же способ представления героев, сюжетного раскрытия их образов и психологической характеристики «выступает без больших изменений также в «Потопе» и «Пане Володыёвском»[61]. В принципе не изменился и подход Сенкевича к оценке исторической действительности: моральный аспект остается исходной позицией авторского освещения и в «Потопе».

Пресловутая «податливость» Сенкевича по отношению к критике проявилась лишь в том, что в «Потопе» он развил те из убеждений, которые высказывались им и в первом романе, но бегло, и которые теперь — благодаря иной теме и менее пристрастному ее освещению в историографии — он мог раскрыть полнее и объективнее. На то, что автор второй части «Трилогии» стремился развить и дополнить идею первой, указывает прежде всего та функция, какая отводится Скшетускому. Хотя в дальнейшем главный герой романа «Огнем и мечом» превращается в эпизодическое лицо, в начале «Потопа» он рисуется крупным планом, и его образу придается вполне определенный смысл. Идиллическая зарисовка его супружеской жизни с Еленой, игра их детей в войну с казаками и, наконец, решение Скшетуского и Заглобы вновь отправиться на войну, но теперь уже с новым врагом отчизны,— всё это, воскрешая в памяти минувшее, внушает мысль, что борьба со шведской интервенцией является продолжением прежней борьбы с казаками. Эта идейная преемственность закрепляется впоследствии тем, что Кмитиц в один из решающих моментов своей жизни вспоминает слова ксендза Кордецкого о Скшетуском и в последнем находит образец для подражания. Кроме параллели между главными героями, идейное сближение произведений достигается также *однозначным* осмыслением причин слабости польского государства.

Еще в первой части «Трилогии» автор устами Вишневецкого

[60] J. Kijas. Źródła historyczne «Potopu» Sienkiewicza. Kraków, 1936, str. 30.

[61] «Sienkiewicz. Odczyty», str. 116.

заявлял, что наихудший враг Речи Посполитой — внутренняя неурядица. Но только там эта мысль, хотя и высказанная в кульминационной сцене, не нашла своего развернутого образного воплощения. В «Потопе», где она образно раскрывается в многочисленных эпизодах шляхетского своеволия и магнатского предательства, ее высказывает чех Вржещович — и тоже в решающий момент — в момент, предшествующий перелому в ходе войны. В беседе с австрийским послом бароном Лизолой Вржещович, прежде служивший польскому королю, но потом перешедший на службу к шведам, говорит, что «народ» этой страны должен погибнуть.

«— Прежде всего потому, что они сами хотят этого; во-вторых, заслуживают этого. Ваше превосходительство! есть ли на свете другой такой край, где бы можно было найти столько своеволия и безурядицы?.. Что за правление здесь? Король не правит, потому что ему не дают... Сеймы не правят, потому что их срывают... Войска нет, потому что никто не хочет платить податей; послушания нет, потому что послушание несовместимо с вольностью; нет правосудия, потому что некому исполнять приговоры, и всякий, кто посильней, попирает их...» (XIII, 178).

Тут же, однако, Сенкевич умаляет значение этого предъявленного шляхте сурового обвинения, добавляя от себя, что «последние слова Вржещович произнес с настоящею ненавистью, странной в иноземце, который нашел кусок хлеба в этом крае». Обоснованность обвинений Вржещовича, мнение которого, согласно романисту, разделялось многими и в том числе польским королем, подвергается сомнению посредством нравственной сентенции, путем изобличения чужеземного карьериста в неблагодарности. Спор, таким образом, переводится из плоскости анализа исторической роли магнатско-шляхетского засилья, действительно погубившего польское государство, в область морали. И с этой отвлеченно-этической позиции автор заставляет затем приора Кордецкого оценивать сложившуюся ситуацию: «Не своею собственною силою завоевал он (неприятель.— *И. Г.*) Речь Посполитую, ее же сыны помогли ему в этом; но как бы низко ни упал наш народ, в каких бы ни погряз грехах,— ведь и в самом грехе есть граница, которую он не осмелится переступить. Он оставил своего государя, отрекся от Речи Посполитой, но своей Матери, Покровительницы и Царицы не перестал чтить. Неприятель смеется над нами, презирает нас и спрашивает, что у нас осталось из старых добродетелей? А я отвечу: все пропали, но что-то еще осталось, ибо осталась вера и преклонение пред святой девой, на коем-то фундаменте остальное может быть воздвигнуто. И я вижу ясно: пусть хоть одно шведское ядро вырвет кирпич из этих священных стен, то и самые закоренелые отвернутся от шведов, из приятелей сделаются врагами и обратят свои мечи против них. Но и шведы не закрывают глаза на свою погибель и хорошо понимают это... Поэтому, если господь, как я сказал, не поразил их умственною слепотою, они никогда не

осмелятся напасть на Ясную Гору, потому что этот день был бы поворотным днем их фортуны и нашего раскаяния.

Кмитиц с удивлением слушал слова ксендза Кордецкого, которые вместе с тем были ответом на то, что он услышал из уст Вржещовича против польского народа» (XIII, 192—193).

В духе этого шляхетски-наивного возражения ксендза и развивается историческая концепция «Потопа». Великопольское шляхетское рушение, которое должно было приостановить продвижение шведов под Устьем, постыдно капитулировало. Возглавлявшие его магнаты Опалиньский и Грудзиньский больше пеклись о сохранении своих владений, чем Речи Посполитой. Политический же кругозор мелких шляхтичей, участвовавших в ополчении, не простирался дальше насиженного ими клочка земли. Когда ополченцам пообещали гарантировать шляхетские вольности, они охотно разошлись по домам. Регулярной армии Речь Посполитая не имела: у государства не было денег. Деньги и войска были у Радзивиллов, Любомирского и других вельмож. Но они преследовали свои особые цели, стремясь на развалинах Речи Посполитой еще выше поднять престиж своего магнатского рода. В результате народ оказался под чужестранным игом, а правящее сословие, обессиленное внутренними распрями, расколотое на враждебные группировки, находилось в состоянии полнейшей деморализации. Только небольшая горстка патриотических рыцарей, в том числе бывшие офицеры Вишневецкого, не падали духом. Сначала они действовали стихийно поодиночке, лишь с той заглобовской верой, что нет такой бездны поражений, из которой народ «с божьей помощью» не сумел бы выбраться.

Событием, воспламенившим огонь всенародной войны против интервентов, в изображении Сенкевича, явилось поражение шведов под Ясной Горой. Ясногорская обитель дала отпор захватчикам, потому что ее защитники сражались не во имя привилегий одного сословия, не ради корысти, а во имя общего блага и с верою, освещавшею их чистую любовь к отечеству. Поэтому гул орудий под стенами Ченстоховской святыни отозвался во всех магнатских, шляхетских, мещанских и крестьянских сердцах. На отзвук разгоравшейся битвы возвратился из Силезии и Ян Казимеж. По меткому определению Дзедушицкого, «он также был идеей» [62]. Потомок старинной династии польских королей, он олицетворяет в «Потопе» единство сословий. Его возвращение на родину с воодушевлением встретили не только крестьяне Подгорья, защитившие его от шведского нападения, но и магнат Любомирский, и шляхта, и львовские мещане — поляки, украинцы, армяне. Король поклялся облегчить долю люда и обратился с воззванием защищать отечество не только к рыцарству, но и к простому народу. Крестьяне

---

[62] W. Dzieduszycki. Główne postacie powieści Henryka Sienkiewicza p. t. «Potop». Lwów, 1887, str. 18.

впервые почувствовали себя гражданами. В священной борьбе с врагами отчизны народ покрывал себя славой, рождал героев, таких как крепостной мальчик Михалка, который в битве с рейтарами, охранявшими Карла Густава, взял королевское знамя. Упорная стихийная борьба народных масс в тылу врага, изматывая его силы, создавала благоприятные условия для успешных действий шляхетских армий. Так, бескорыстная любовь к отечеству, освященная верою, слила воедино разрозненные патриотические усилия магнатов, шляхты, крестьян и мещан, породив тот могучий потоп, в котором захлебнулись шведские захватчики.

В действительности движущая сила освободительной борьбы поляков определялась иным соотношением сословно-классовых интересов. Польские и литовские феодалы, поддерживавшие притязание Карла Густава на польский престол, помогли ему оккупировать Речь Посполитую в расчете на то, что воинственный король поможет им отторгнуть от России украинские и белорусские земли. Но агрессивные планы шведского короля и его польско-литовских пособников натолкнулись на противодействие народных масс, на плечи которых легла дополнительная тяжесть — чужеземный гнет. Решающую роль в разгроме оккупантов сыграло крестьянство. Под влиянием успешных действий крестьянства и горожан на борьбу со шведским нашествием поднялась и часть господствующего класса. В результате сложился общенародный фронт. Шляхта включилась в общую борьбу отчасти из патриотических побуждений, но еще более существенную роль играло опасение, что народная освободительная война может перерасти в антифеодальное движение. С целью успокоения народа Ян Казимеж, выражавший волю польских крепостников, и распространял свои универсалы, обещая крестьянам избавить их от несправедливого угнетения. Окончательно судьба завоевателей была решена дипломатическим вмешательством коалиции держав, опасавшихся усиления Швеции, и прежде всего действиями русской армии в Прибалтике, расстроившими союз польско-литовских феодалов со шведским агрессором.

Верно и ярко показывая последствия магнатской измены, Сенкевич, однако, не глубоко раскрывает ее причины. Он очень туманно говорит о тех, кто в непостижимом ослеплении мечтал о могуществе Речи Посполитой под скипетром Карла X, т. е., попросту говоря, о захвате украинских и белорусских земель. Главную причину предательства можновладцев он видит в нравственном разложении, якобы служившем источником их корысти и честолюбия. Поэтому решающее значение в развитии событий он приписывает отвлеченной морали и оскорбленному религиозному чувству поляков. Демагогические посулы Яна Казимежа представляются ему актом чистосердечного благоволения монарха к своему народу, перемена ориентации господствующего класса — следствием духовного возрождения, результатом внезапно пробудившегося сострадания к родине, хотя в действительности магнатские и шляхетские

сердца содрогались не от избытка бескорыстной патриотической любви, а от страха перед теми самыми цепами, вилами и косами, которые «не хуже шляхетских сабель обагрялись шведской кровью» (XV, 3).

Толкование истории, таким образом, дается и здесь весьма превратное, хотя и не до такой степени, как в романе «Огнем и мечом». И совершенно так же, как в предыдущем романе, это искажение соответствует взгляду тогдашней шляхты на мир. Стилизация в духе мировосприятия польских рыцарей, излюбленных героев писателя, и здесь составляет важнейшую художественную особенность. Она сказывается не только в эпической манере изображения рыцарских поединков, подвигов Володыёвского, Кмитица и других, но и в оценке относительной исторической роли народных масс и шляхетства. От действующих лиц мы узнаем, что крестьяне, мещане и всякого рода люди «подлого сословия» выказывали больше любви к отчизне и веры в законного короля, чем шляхта, и слышим о тех грабежах и притеснениях, которые заставляли угнетенных браться за оружие.

Сенкевич, следовательно, опирается на правду, но раскрывает ее не глубже патриотических шляхтичей XVII в., тоже скорбевших об упадке рыцарского духа, укорявших шляхту героизмом «подлых» людей, т. е. не скрывавших этой горькой для нее правды, и тем не менее отводивших народу вспомогательную роль.

Если мы, следуя логике Пруса, сравним показанное в картинах с тем, что только упомянуто или обрисовано в эпизодах дальнего плана, то убедимся, что на передний план, в соответствии с преувеличенным представлением шляхетства о самом себе, выдвигается в романе рыцарское сословие, которое и венчается лаврами победителя. Хотя по сравнению с крестьянством удельный вес шляхты в борьбе со шведским нашествием был неизмеримо меньшим, она тем не менее рисуется крупным планом, тогда как народному движению композиционно отводится функция исторического фона.

Такое построение «Потопа» (которое само по себе, кстати сказать, ни о чем еще не говорит) приобретает тенденциозную определенность благодаря особой эмоциональной характеристике представителей различных сословий. Помимо непримиримости к врагам отчизны — главного момента оценки,— непременным условием героического пафоса изображения простых людей является их патриархальная привязанность к своим панам, особенно к польскому королю, дух рабской покорности и повиновения. В романе приводится немало примеров подобной добродетели мужественных и стойких людей из народа. Но едва ли не самым ярким ее воплощением является героический образ вахмистра Сороки, бесстрашного воина, привязанность которого к пану Кмитицу граничит с преданностью хорошо вышколенной собаки.

В противоположность людям незнатного происхождения представители «белой кости», польские, литовские и шведские феода-

лы, являются людьми высшего предназначения, созданными для того, чтобы повелевать, внушать страх и почтение. Таким рисуется даже образ изменника Януша Радзивилла. Вообще, в изображении Сенкевича, все польские паны, не исключая даже захудалых шляхтичей, при всем их преклонении перед можновладцами, отличаются благородной независимостью характеров. Подобная шкала эмоциональной характеристики, гармонирующая с действительным положением действующих лиц различных ступеней феодальной иерархии, в сущности отвечает шляхетскому вйдению мира, что сказывается также в распределении трагических и комических акцентов.

Так, предсмертная агония Радзивилла, магната-кальвиниста, почувствовавшего нечто вроде раскаяния и затосковавшего о католическом исповеднике, выдерживается в трагических тонах, хотя на деле он заслуживает злой сатиры. Напротив, попытка Заглобы подбить шляхетских ополченцев к самочинной расправе с фельдмаршалом Виттенбергом и его генералами, чтобы помешать Яну Казимежу отпустить с почестями тех, кто заслужил всеобщую ненависть за свое вероломство, убийство, разрушение столицы, расхищение ее ценностей, выставляется в комическом свете. Между тем с народной точки зрения осмеяния заслуживал не Заглоба, а король и его присные, проявившие столь трогательную заботу о тех, перед кем они недавно еще спасались постыдным бегством. В данном конфликте справедливость была по существу на стороне старого шляхтича, и в его бессилии пресечь преступное попустительство по отношению к злейшим врагам отечества скрывалась гораздо более глубокая трагедия, чем в полураскаянии просчитавшегося князя-предателя. Но с позиции феодального верноподданства все представлялось в смещенном виде, и Сенкевич приравнивает порыв благородного возмущения Заглобы к очередной выходке неисправимого шляхетского смутьяна.

Со шляхетским вйдением мира связана также идеализация приора Кордецкого, представленного душою обороны Ясногорского монастыря, вследствие чего его мудрости придается не меньшее значение, чем подвигу выдающегося полководца Стефана Чарнецкого. В этой связи любопытен отбор деталей, характеризующий авторскую тенденцию. Широко используя сочинение Кордецкого,— кстати сказать, грубо фальсифицировавшего историю,— Сенкевич, по наблюдениям Кияса, опустил некоторые мистические бредни монаха, но зато поправил его в двух существенных пунктах. Он, во-первых, отметил самоотверже́нное участие крестьян в защите монастыря, о чем умалчивал его настоятель. И, во-вторых, он заставил защитников Ясногорской обители отправлять богослужение во время осады перед ликом той самой божьей матери, которую Кордецкий, по его заверению, еще до нападения шведов распорядился вывезти в безопасное место, что ставил себе в заслугу. С одной стороны, Сенкевич, стало быть, правдивее Кордецкого описы-

вает защиту монастыря: вместо чудес он акцентирует внимание на патриотизме религиозных крестьян. Но, с другой стороны, жертвуя достоверностью, он уклоняется от исторической правды. Кияс правильно объясняет это отступление от фактической верности тенденцией писателя, понимавшего, что без иконы, олицетворяющей польское благочестие, стойкость ясногорских воинов и их вождя-игумена приобрела бы иной смысл: нельзя было бы «подчеркивать религиозную экзальтацию защитников Ясной Горы» [63].

По убеждению Сенкевича, религия была оплотом нравственности и оптимизма, источником незыблемой патриотической веры, что и побуждало его в целях «поддержания духа» к соответствующей ретуши свидетельств исторического лица. Он не изобличает в Кордецком ни его шляхетского пренебрежения к мужикам, ни его ханжеского благочестия, побудившего монаха заблаговременно припрятать чудотворную икону подальше от греха, хотя в те времена она действительно служила знаменем религиозных масс. Напротив, романист очищает образ приора от сословных пороков для того, чтобы представить монаха, как и Вишневецкого, в ореоле святости. Разница между ними заключается лишь в том, что герой романа «Огнем и мечом» был патриотом только в воображении своих вассалов, тогда как герой «Потопа» был им в действительности. Поэтому идеализация их образов, достигаемая затушевыванием типичных признаков сословной сущности, в обоих случаях носит романтический характер, хотя и разный по смыслу. При всей противоречивости образа Кордецкого в нем преобладает прогрессивно-романтическая тенденция, связанная с возвеличением его действительной патриотической непреклонности, имевшей положительное значение в истории польского народа. Но в изображении Сенкевича и князь Вишневецкий и приор Кордецкий — это мужи, ниспосланные свыше, какими и представляла их суеверная шляхта, в духе мироощущения которой стилизуются оба романа «Трилогии». Стремясь к единству художественного стиля, Сенкевич выдерживает его во всех частях «Трилогии». Если в романе «Огнем и мечом» героизм казаков и одаренность их военачальников, вопреки исторической правде, всячески умалялись, то в «Потопе», по замечанию А. Нофер, сильные стороны противника отнюдь не преуменьшаются. На первый взгляд кажется, что именно здесь сказалось влияние критики, заставившей романиста изменить свой подход к изображению баталий. На деле, однако, этот измененный подход является по существу оборотной стороной прежнего. Признание военного превосходства «хамов» заключало в себе нечто унизительное для рыцарского высокомерия панов. Поэтому в шляхетских хрониках доблесть «подлого сословия» тенденциозно принижается. Напротив, признание военного преимущества иноземных рыцарей в глазах шляхты могло служить даже из-

[63] J. Kijas. Źródła historyczne «Potopu» Sienkiewicza, str. 32.

вестным оправданием ее собственного малодушия. Тут феодал противостоял феодалу. Сословная спесь не задевалась, и поэтому в тех исторических источниках, на которые опирался Сенкевич, славословие в адрес шведских победителей встречается довольно часто.

Таким образом, бо́льшая правдивость второй части «Трилогии», по сравнению с первой, достигалась не на путях отступления автора от прежней идеи и прошляхетского ви́дения истории, а на их основе. В романе «Огнем и мечом» автор стремился выявить, какими трагическими последствиями чревата классовая рознь, а в «Потопе» — наоборот: какие благие результаты сулит сословная солидарность. Необходимость показать, как под влиянием пробуждающейся любви к отечеству замирают внутренние распри, уступая место единству действий в борьбе с внешними врагами, заставила романиста вывести на сцену многочисленных представителей населения Речи Посполитой и обрисовать типы различных слоев правящего класса. Благодаря этому роман превратился в широкое полотно жизни феодальной Речи Посполитой, или, точнее, в многогранную картину ее военных превратностей, порождающих ряд больших и малых конфликтов, в которых ярко раскрывается столкновение противоречивых интересов шляхты, ее сословная психология, патриархальные взаимоотношения, предрассудки, нравы, мотивы действий и т. д. Насыщенность «Потопа» бо́льшим количеством живых картин и образов, вооружая читателей верным представлением о многих сторонах воспроизводимой эпохи, приводит к тому, что ложная обобщающая мысль художника, его историографическая концепция, как бы растворяется в потоке повествования. Она настолько сливается с понятиями действующих лиц, что ее вообще невозможно было бы отделить от односторонних представлений самих героев, например, того же Кордецкого, если бы не соответствующее построение романа да сеть авторских ремарок. Поэтому ложная авторская тенденция «Потопа» воспринимается как частный недостаток прекрасного художественного произведения, пленяющего колоритным изображением борьбы и жизни польского дворянства XVII в.

Польское дворянство представлено в «Потопе» магнатской верхушкой и несколькими прослойками шляхты, начиная от богатых вельможных панов и кончая неимущими. Каждая из этих прослоек в свою очередь распадается еще на две враждебные группы: на защитников и отступников Речи Посполитой, между которыми располагается целая галерея колеблющихся элементов во главе с Кмитицем, центральным образом, стягивающим к себе все нити идейно-сюжетной ткани романа.

Отличительной особенностью можновладцев является, по роману, своекорыстная психология удельных феодалов. Эта психология и кладется автором в основу типизации всех магнатских характеров, хотя ее порочность наиболее полно раскрывается, естественно, в образах изменников. Даже по признанию Тарновского,

предатели Радзеевский, Опалиньский, Грудзиньский, Януш и Богуслав Радзивиллы изображены с поразительной верностью. Каждый из них — доподлинный портрет исторической личности и в то же время тип определенной складки. Кшиштоф Опалиньский воплощает двуличную дипломатию, показательную для целой группы феодальной знати; Януш Радзивилл — не менее характерную дерзость могущественных вельмож; его брат Богуслав — аристократический космополитизм.

Думая о своей корысти, Опалиньский — умный и тонкий политик — прикрывается разглагольствованием о шляхетских вольностях, обвиняет во всем произошедшем Яна Казимежа и исподволь подготавливает великопольское рушение к измене. Он великолепно знает, с кем имеет дело, и поэтому в своем дутом величии старается быть как можно более милостивым, по-панибратски общительным и красноречивым.

Януш Радзвилл, напротив, отличается наглостью самоуверенного деспота, убежденного в своей правоте, и потому, при вынужденном лицемерии, порою способного даже на подкупающую откровенность. Свою измену он оправдывает мнимой патриотической обязанностью. Речь Посполитая почти без сопротивления поддалась шведу, и ничто уже, по убеждению Радзивилла, не могло возродить рухнувшее королевство Ягеллонов. В этой ситуации ему, великому литовскому князю, дескать, не оставалось ничего другого, как отречься от бежавшего короля, признать себя вассалом Карла X, чтобы получить от него в удельное владение Литву, сохранить ее силы, а потом, со временем, объединить ее с коронными землями, восстановить Речь Посполитую во главе с династией Радзивиллов.

Крушение честолюбивых замыслов причинило немало страданий князю: была задета гордость надменного правителя, нестерпимой казалась мысль об унижении. Но обуреваемый мучительными переживаниями, он не испытывал, однако, каких-то угрызений совести да и не мог испытывать их, потому что не чувствовал себя предателем и, подобно многим можновладцам, был убежден в том, что он не менее Яна Казимежа достоин королевского сана. Постигшая его катастрофа представлялась ему главным образом следствием его политического просчета, следствием роковой неудачи в борьбе с равными.

В отличие от Януша его двоюродный брат, князь конюший Богуслав, не знал не только патриотических, но и честолюбивых побуждений. Он стремился к возвеличению радзивилловского рода лишь постольку, поскольку это сулило ему еще большее богатство, роскошь и удовольствия. У него феодальный эгоизм доведен до крайнего цинизма. Воспитанник европейских придворных кругов, изнеженный, напомаженный, как старая кокотка, и одновременно отважный до дерзости дуэлянт, ловкий фехтовальщик на шпагах, он чувствовал себя безродным авантюристом, откровенно прези-

равним и поляков, и родину, и вообще все, кроме своей собственной персоны. Затрудняясь сказать, кто из братьев хуже, Тарновский в то же время справедливо говорит, что, по сравнению с Янушем, Богуслав выглядит еще более отталкивающим, ибо тот, по крайней мере, умирает от стыда и мучений уязвленной гордости, а у этого нет ни стыда, ни гордости[64].

Согласно изображению Сенкевича, в магнатской среде торжествует не бескорыстная любовь к родине, а личные интересы и родственные связи. Этим пороком поражена вся знать, не исключая даже той, которая защищала Речь Посполитую,— Павел Сапега, Михал Радзивилл и Ян Замойский. Так, Михал Радзивилл приложил все усилия к тому, чтобы освободить захваченного Кмитицем Богуслава Радзивилла, отпрыска братней крови, хотя тот был злейшим врагом польского государства и протестантом.

Впечатление общности магнатской морали усиливается в романе параллельной разработкой одинаковых мотивов. Замойский, например, в противоположность Богуславу был патриотом. Однако он тоже не допускал и мысли о том, чтобы жениться на богатой шляхтянке Анусе Борзобогатой,— для них панны этого круга были чуть ли не тем же, чем крепостные девушки для солдатни Кмитица. При всем различии индивидуальностей: Радзивиллы коварны и мстительны; Любомирский спесив и тщеславен до смешного; Павел Сапега — веселый бражник, добродушный и беспечный; Замойский упрямый, но незлопамятный чудак, и т. д.— все они сходны по типу своей психологии независимых феодалов. Замойский, называвший себя Собепаном (господином самим по себе), вошел даже в историю под этим знаменательным прозвищем. Когда Карл X, пытаясь подкупить владельца Замостья, даровал ему в потомственное и вечное владение Люблинское воеводство. Собепан, правда, по подсказке Заглобы, даровал взамен его величеству... Нидерланды! В этом анекдотическом обмене «вотчинами» великолепно раскрывается типичная психология можновладцев, чувствовавших себя не меньшими монархами в своих владениях, чем король в Речи Посполитой. Они действительно были равны ему.

Если раздоры вельможных панов, втягивая в конфликт часть мелкой шляхты, как, например, в случае распри Олеси с Кмитицем, все же не выходили за пределы провинциальных скандалов, то личная вражда между Янушем Радзивиллом и Павлом Сапегой приобретала значение события государственной важности и даже приводила, как мы видим, к войне армий. Несмотря на острые политические разногласия, делившие магнатов на предателей и патриотов, в изображении Сенкевича и те и другие до конца верны своей натуре самовластных феодалов. Богуслав Радзивилл не стал патриотом оттого, что его побили; Любомирский, покоренный

---

[64] S. Tarnowski. Studia.., t. 5, str. 112.

лестью лживого Заглобы, позволил сделать из себя верноподданного, но ненадолго. Показанное романистом, убеждая читателей в закоренелой порочности тех, кто верховодил в Речи Посполитой, основательно рассеивает иллюзию насчет ее морального оздоровления. Да и характеры других слоев польского дворянства не подтверждают исторической концепции «Потопа».

Прослойка вельможных панов, кроме Кмитица, Билевичей, Володыёвского и других патриотов, представлена также и такими типами, которые, предавая Речь Посполитую ради личных выгод, не обнаруживают ни малейших признаков стыда и раскаяния. Под этим углом зрения особой выразительностью обрисовки отличаются образы радзивилловского прислужника Саковича и одного из шведских пособников полковника Куклиновского. Последний примечателен еще тем, что он и Кмитиц, по его собственному выражению, «похожи друг на друга, как пара сапог» (XIII, 285). Оба они, промышляя феодальным разбоем, выработали одинаковый нрав и повадки и поэтому, столкнувшись, сразу же показали, что стоят друг друга. Пан Кмитиц в ответ на попытку переманить его к шведам отвесил пану Куклиновскому увесистую оплеуху. Мстя за смертельное оскорбление своей чести, пан Куклиновский, заполучивший от шведов пленного Кмитица, подверг было его пытке огнем. Но жертве посчастливилось вырваться из рук палача и поменяться с ним ролями: «зажаренным» оказался пан Куклиновский. Та зверская жестокость, какой отличалось отношение польских рыцарей к черни и казакам в романе «Огнем и мечом», в «Потопе» дается как одна из характерных особенностей отношений и между самими панами. Однотипность Кмитица и Куклиновского указывает, что нравственное возрождение главного героя показательно не для всех панов его круга, что среди них немало было и куклиновских, заставлявших кмитицев сводить с ними счеты путем обычной для них самочинной расправы.

Среди представителей захудалой шляхты особо выделяются два типа — земледельцев и добытчиков. Земледельцев мы видим в картине ляуданских застянков Жемайтии (западной Литвы), где женщины работали в поле, мужчины пасли скот, всегда готовые к услугам вельможных панов, своих естественных повелителей. Трудовой образ жизни, привязывая их к земле, служил основой их любви к отчизне и патриархальной нравственности. Иным складом психологии отличались добытчики, ярко представленные компаньонами Кмитица, особенно старым Кемличем и его сыновьями Космой и Дамяном, которые постоянно ссорились с жадным отцом из-за дележа добычи. Конокрадство, грабеж, разбой на дорогах — вот их основной промысел. Так как война была для них порою самой горячей страды, то и они по-своему тоже служили отечеству. Попав в Ясногорскую обитель, где промышлять им было нечем, да и рискованно, Кемличи сочли себя недостойными защищать ее святые стены и при первом удобном случае улизнули на

конно, к шведам, но не для того, чтобы служить им, а чтобы рыскать по тылам, подстерегать отлучившихся рейтаров, убивать и грабить их. Им, в сущности, было все равно, кому служить — пану Кмитицу или пану Куклиновскому. Но первый был щедрее второго, дравшего с них по талеру за каждого убитого шведа, и поэтому они, испытывая нечто вроде патриархальной привязанности к своему прежнему повелителю, не только выручили его из беды, но и помогли расправиться с предателем. Наличие подобных типов в романе помогает лучше почувствовать своеобразие феодальных войн, служивших не только поприщем славы, но и наживы, ареной испытания не только рыцарской храбрости, но и рыцарской алчности.

Выводя представителей различных прослоек, снабжая их одной или несколькими типичными чертами, Сенкевич в то же время добивается предельной индивидуализации образов, конкретизируя общие, повторяющиеся признаки в зависимости от характера каждого действующего лица. Если, например, проследить за воплощением такой особенности времен феодализма, какой было верноподданство, то мы насчитаем десятки разнообразных, индивидуальных ее проявлений. Верноподданными были и Сакович, и Кетлинг, и Харламп, и Ковальский, и многие другие. Но у Саковича привязанность к его повелителю, князю Богуславу, сопряжена с карьеристским усердием и мотивируется подлостью его души. Иностранец Кетлинг — наймит, который считал делом своей рыцарской чести служить тому, кому он присягнул на верность, хотя знал об измене Богуслава и тяготился службой у него.

Очень сложным и противоречивым рисуется верноподданническое чувство пана Харлампа. Он был единственным из польских офицеров, который, сознавая свою вину перед родиной, тем не менее не решился покинуть Януша Радзивилла, не мог оставить его одного именно потому, что все отступились от него: и родственники, и друзья, и клиенты,— его удерживало при нем чувство какого-то сострадания к несчастному. Зато у Роха Ковальского, этого рубаки-силача, нежно называвшего свою саблю «паней Ковальской», верноподданническая преданность, как и все прочие шляхетские добродетели, опосредуется его бесподобной тупостью. Приказали ему передать арестованных польских офицеров шведам, и он беспрекословно повиновался, не рассуждая, кому служит — врагам или друзьям отчизны. Вбил в голову ему Заглоба, что он, Рох, доводится ему племянником, и Рох свято уверовал в это, но «дядю» все-таки не отпустил. Он искренне огорчился тем, что «дядя» обошелся с ним не по-родственному: сам бежал из-под конвоя и пленных отбил. Но сокрушался недолго. Тот же Заглоба вдолбил ему что он, Рох Ковальский,— верноподданный Яна Казимежа, а не Януша Радзивилла, и Рох с таким же усердием принялся служить королю, с каким прежде служил гетману. Его манией стало гоняться за Карлом Густавом. Рисуя этот комический персонаж,

романист постепенно меняет эмоциональную окраску смеха, пока, наконец, не переводит повествование в плоскость трагического изображения героя, погибшего от предательской пули Богуслава в тот самый момент, когда он готов был уже нанести удар шведскому королю.

В конце своего жизненного пути Рох Ковальский предстает перед нами, таким образом, уже не в комическом освещении его тупости, а в ореоле богатырского патриотического подвига — его образ идеализируется. И здесь мы вплотную подходим к вопросу о переводе типизации в идеализацию, составляющем одну из примечательных особенностей творческого метода автора «Трилогии».

Идеализация не всегда исключает типизацию, как думают иные. Подобно тому, как сатира не обязательно противостоит типизации и может становиться частной формой ее выражения, требующей определенной эмоциональной тональности, так и идеализация может являться частным случаем типизации, требующим особой эмоциональной выразительности. Иначе говоря, идеализация относится к типизации как частное к общему и одновременно как форма к своему содержанию и уже поэтому не может составлять наряду с нею какого-то самостоятельного способа художественного обобщения. Идеальному противоположно пошлое, а не типическое, противоположностью которого является исключительное, из ряда вон выходящее. В каком бы значении ни бралась идеализация — в значении приукрашивания или возведения в идеал — ее противоположностью всегда будет развенчание в смысле опошления, очернения или разоблачения. Как преувеличение отрицательного, разоблачая его, всегда в какой-то мере принижает его, порочит, так и преувеличение положительного, возвеличивая его, неизбежно ведет к некоторому приукрашиванию его по сравнению с действительностью. Действительность можно искажать не только приукрашиванием, но и окарикатуриванием, а с другой стороны, окарикатуривание и приукрашивание могут служить формой верных обобщений. Поэтому не всякая идеализация тождественна лакировке, означающей искажение жизненной правды. Поскольку практически все литературные направления весьма широко пользуются всевозможными приемами преувеличения, подчеркивания, заострения, постольку абстрактные рассуждения о допустимости или недопустимости идеализации в реалистическом искусстве не имеют смысла,— суть дела в том, что и во имя чего идеализируется. Какой бы многосторонней ни была реалистическая типизация, она необходимо основывается на отборе, отвлечении и синтезе только некоторых особенностей. При окарикатуривании и идеализации этот момент «упрощения» доводится, так сказать, до предела вследствие очищения отрицательной и — соответственно — положительной доминанты характера от примеси других признаков за счет их погашения или устранения из образа. Идеализация, как и очернение во всех его разновидностях. есть в сущности

форма эмоциональной оценки явлений. Ее истинность или ложность зависит от того, что идеализируется: положительное или отрицательное, существенное — за счет устранения несущественного, или наоборот; ее реалистический или нереалистический характер определяется содержанием обобщаемого, или тем, типическое или исключительное приукрашивается путем преувеличения, подчеркивания, заострения, устранения отрицательных штрихов и т. д. Если приукрашивается положительное и притом типическое, то такая идеализация не только не противоречит реалистической типизации, но, напротив, усиливает ее, становясь естественной формой эмоциональной оценки явлений. При этом, разумеется, важна и мера преувеличения. Но это уже вопрос иного порядка, относящийся к проблеме условности в искусстве. Здесь же уместно заметить только следующее: признавая за реализмом право на преувеличение дурного с целью его разоблачения, нелогично отказывать ему в праве на такое же преувеличение хорошего с целью его поощрения.

В польской критике можно, например, встретиться с утверждением, согласно которому худосочность образа Скшетуского объясняется чрезмерной безупречностью героя, его идеальной добродетелью. Однако, если мы сравним Скшетуского с героем «Потопа» Стефаном Чарнецким, то мы убедимся, что Чарнецкий — тоже безупречный, идеальный герой, обладающий почти всеми добродетелями первого: патриотической самоотверженностью, личной отвагой, благородством сурового рыцарского характера, чувством собственного достоинства, правдивостью и, сверх того, полководческим гением, но тем не менее Чарнецкий производит впечатление жизненно убедительной, обаятельной личности шляхтича, колоритный образ которого относится к наиболее удачным созданиям романиста. Стало быть, жизненная убедительность положительных образов вовсе не требует того, чтобы светлое, возвышенное, идеальное непременно было разбавлено мутной водицей из гнилого болота пороков. Вопрос об эстетическом значении идеализации, как и сатиры, упирается в конечном счете в проблему отношения искусства к действительности.

На примере романа «Огнем и мечом» мы видели, что Сенкевич наделял своих положительных героев нетипичными качествами польского рыцарства XVII в. Скшетуский, Подбипента и другие представляются романтическими героями именно вследствие своей исключительности. Причем, руководствуясь в оценке действующих лиц ложной идеей, писатель по существу использовал идеализацию рыцарства для оправдания магнатско-шляхетского насилия. Храбрость шляхетских рубак в несправедливой войне против украинского народа на деле была проявлением *отрицательного* типа воинственности. Поэтому романист не мог создать реалистический образ идеального польского воина. Идеализация в данном случае противоречила типизации, одно исключало другое.

В «Потопе» дело обстоит иначе. Не говоря уже о Володыёвском, здесь даже идеализация Заглобы, поскольку она связана с борьбой против шведских агрессоров и их пособников, находит свое *объективное* обоснование и не только не затемняет типических особенностей его шляхетского характера, но, скорее наоборот, обогащает его реалистический образ новыми оттенками. То же самое происходит и с Кмитицем, образ которого, превращаясь из отрицательного в положительный, обнаруживает сильную идеализацию реалистического типа, так же как и образ его невесты.

В идейно-художественном отношении фигура Олеси важна не столько сама по себе, сколько тем, что идеальность ее образа становится условием типизации характера главного героя, условием жизненной убедительности его поведения, а значит и эстетической впечатляемости раскрываемых в нем типических особенностей.

Содержательность внутреннего мира героев, их жизненная убедительность во многом зависит от взаимоотношения их характеров. Если предмет привязанности никчемен, то, каким бы глубоким и страстным ни представлял художник чувство этой привязанности, оно не будет производить сильного впечатления. Подобно тому, как абстрактность понятия отчизны обусловила отвлеченный характер патриотизма Скшетуского, так и бедность образа Елены придала любви героя оттенок убогости. Любовь Кмитица намного и живее, и содержательнее именно потому, что предмет его страсти существенно отличается от Елены.

Олеся в полном смысле слова идеал польской девушки и вместе с тем типичный, реалистический характер. Идеальным ее образ делает сознание патриотического долга, типичным — то, что патриотизм проявляется у нее по-особому, в духе сословных представлений шляхтянки ее времени. Она — строгая блюстительница «рыцарской» морали и, вместе с тем, сентиментальная барышня, которая больше всего боится божьего гнева, людских слез и обид. Она не совершает никаких ратных подвигов во славу отечества. Но зато она побеждает там, где только и могло в условиях патриархального бесправия женщин проявиться патриотическое самосознание шляхтянки — в области личных отношений. Хотя чувство любви неудержимо влекло ее к тому, кого она считала предателем, девушка не допускала и мысли о том, чтобы стать женой обесчестившего себя пана. Правда, она не всегда выдерживает свой характер. Но непоследовательность влюбленной девушки, привлекая внимание читателей к тем усилиям, каких ей стоило отречение от личного счастья ради соблюдения патриотической заповеди, только усиливает впечатление волевой натуры и тем вернее убеждает, что честь имени ей была дороже, чем многим, называвшим себя «рыцарями». Резко подчеркивая патриотическую непреклонность Олеси, художник, несомненно, возводит ее образ в идеал. Но зато укрупненная им черта характера являлась важнейшим критерием идеальности людей во времена борьбы со шведской

агрессией, она поэтому заслуживала особого внимания и приукрашивания. Такой характер действительно мог вдохновлять чувства героя, обогащать его духовно, быть источником драматических переживаний.

Кмитиц — это художественная сердцевина романа, квинтэссенция идеи «поддержания духа». Поставленный в центре повествования, он уже в силу своего особого положения в системе образов должен конкретизировать основополагающую мысль романиста. По словам Дзедушицкого, «Потоп» — не только увлекательный рассказ о рыцарских приключениях, но одновременно и рассказ о том, как в горниле общего несчастья возродилась душа отдельного человека и душа всей Речи Посполитой.

Человек с порывистым темпераментом, натура пылкая и увлекающаяся, Кмитиц не знал золотой середины. Он с такой же страстностью мог предаваться пороку, как и добродетели, и не терпел только одного — посредственности. Личность с подобным характером таила в себе одинаковые задатки как злодея, так и героя. Но развитие его индивидуальных задатков зависело уже не от его доброй воли, а от господствующих отношений в обществе и от положения в нем героя. Выбор индивида с такой пламенною натурою, поставленного в конфликтные отношения к различным общественным прослойкам, уже сам по себе означал немалую победу художника, задавшегося целью показать возрождение шляхты под влиянием общенародной борьбы за освобождение родины.

С первых же страниц романа, в сцене знакомства с Олесей, Кмитиц сразу же обнаруживает в своих разухабистых манерах повадки своевольного пана. Еще до прибытия в Водокты, предводительствуя мародерами из шляхетских подонков, пан Кмитиц успел прославиться своими налетами на «гиперборейцев» и набрать пригоршни драгоценных камней с боярских колпаков. Но и оказавшись в своей стране, он вел себя, как в тылу врага: жег деревни, грабил, убивал. Словом, Кмитиц принадлежал к тому типу необузданных, буйных панов, который сложился в условиях безудержной феодальной анархии. В его душе не было ни единого благородного порыва, кроме дремавшей, неосознанной любви к отчизне. Пробуждением патриотического чувства герой был обязан своей невесте.

Страстная любовь, внезапно овладевшая всем существом Кмитица, жгучее желание понравиться благородной панне, поставили своекорыстного шляхтича в такое положение, когда только служением обществу можно было достичь личной цели. В Олесе, превыше всего ценившей патриотическую добродетель, он впервые встретил того, кого полюбил больше самого себя. Хотя независимость девушки раздражала его, но вместе с тем ее умение держаться с достоинством не могло не льстить самолюбию кичливого пана, и он, в конце концов, почувствовал ее моральную власть над собой. Правда, пока при нем была сила, нравственная взыскательность

невесты не производила на него особого впечатления. Верный своим разбойничьим повадкам, он даже невесту попытался похитить, не считаясь с ее волей, но неожиданно получил урок от Володыёвского, разбившего его банду и нанесшего ему в поединке жестокий удар. Только теперь, прикованный к постели болезнью, подавленный всеобщей ненавистью, отвергнутый возлюбленной, в ожидании суда, бесчестья и казни, пан Кмитиц задумался над тем, кем он был.

Из состояния обреченности вывело героя приглашение Януша Радзивилла. Он и проникся к нему за это горячей признательностью, не подозревая, что князю нужны были гонимые, на все способные субъекты. Отступничество магната, успевшего сбить его с толку своей демагогией, стало для Кмитица источником тяжких патриотических страданий. Вскоре, однако, Заглоба раскрыл ему глаза на вероломство Януша, а некоторое время спустя сам Богуслав, легкомысленно выдавший тайну скрытой измены, убедил его в том, что его бессовестно обманывали. Теперь даже суеверный страх перед возмездием за клятвопреступление — характерная черта феодальной, верноподданнической психологии — не мог удержать его при Радзивиллах. Весь гнев, накипевший в душе дерзкого воина, обратился против предателей. Спасаясь от преследования врагов и таясь от друзей, которых он успел предупредить о грозившей опасности со стороны гетмана, Кмитиц вынужден был, под именем Бабинича, странствовать в полнейшей растерянности до тех пор, пока случайно не набрел на Ясногорскую обитель.

С ченстоховским «паломничеством» Кмитица связана еще одна черта его характера, важная для понимания авторской идеи. Пана Кмитица давно уже смущало протестантское вероисповедание Януша Радзивилла. Но особой нетерпимостью к иноверцам проникся он после своего разрыва с Радзивиллами. Свою ненависть к продажным литовским магнатам он перенес на еретиков и позднее, предводительствуя татарами, с варварской жестокостью истреблял население пограничной прусской земли, веря в то, что, убивая лютеран и кальвинистов, даже детей и женщин, совершает богоугодное дело. Он типичен не только своим сословным высокомерием и феодальной разнузданностью, но и религиозным изуверством, верой в чудеса и особым, набожным поклонением пресвятой богородице. Когда гибель Польши стала казаться ему неотвратимой, он, естественно, начал уповать на небесную заступницу, ожидая от нее не только спасения своей грешной души, но и Речи Посполитой, и в дни обороны Ясногорского монастыря покрыл себя славой самоотверженного воина за веру и отечество. Предсказание Корецкого, что вера в бога явится залогом воскрешения Польши, даже если ее народ утратит все свои добродетели, в истории Кмитица находит свою поэтическую иллюстрацию.

На протяжении долгого времени борьба Кмитица в интересах общего дела так или иначе согласовалась с его личной заинтере-

сованностью в том, чтобы смыть с себя позор бесчестья, покрыть себя славой, добиться почестей — и все это ради собственного счастья, воплощением которого была для него любовь Олеси. Но вот романист ставит героя в новую драматическую ситуацию. Кмитиц приближается к Водоктам, мечтая о встрече с невестой, отрекшейся от него как от изменника,— и вдруг приказ: немедленно выступить в поход против Ракочи — нового врага Речи Посполитой. Родина требовала от него жертвы. Он должен был расстаться с мечтою повидать Олесю и, возможно, навсегда потерять ее — самое дорогое в его жизни.

В первое мгновение Кмитиц бурно запротестовал, но, поостыв, ужаснулся своей корысти. Минувшие дни борьбы и страданий, тяжких проступков и их искупления сильно изменили его душу, и он понял, что недостойно рыцаря оставлять родину в беде, беззащитной,— гнаться за личным счастьем в то время, как мечи новых врагов пронзают ее грудь. Романист заключает эту символическую сцену утверждением, что Анджей Кмитиц встал от подножия креста «человеком, полностью возрожденным» (XVI, 209). В то же время художник предоставляет читателю возможность додумать недосказанное здесь, но ярко раскрытое в ходе предшествующего повествования: отношение Олеси к Кмитицу. Что бы он, прославленный герой, сказал ей при встрече? Что из любви к ней совершил еще одно предательство? При натянутых отношениях с невестою и ее особом характере, который удерживается сознанием читателя и как бы подспудно присутствует в мыслях самого героя, Кмитиц, по существу, находился в принудительном положении. Из него, при всей кажущейся свободе выбора, был только один выход: повиноваться приказу. Для Кмитица это был единственный шанс завоевать уважение и любовь девушки-патриотки. Поэтому решение героя, идеализирующее ее образ, представляется художественно убедительным: оно обусловлено жизненной логикой взаимоотношения характеров.

Связывая судьбу Кмитица с исторической коллизией борьбы против нашествия шведских феодалов, автор «Потопа», как уже говорилось, придает частным стимулам перевоспитания героя значение общих причин исправления всей шляхетской Речи Посполитой. В этом отождествлении частного с общим и обнаруживается несостоятельность исторической концепции романиста.

Что касается судьбы Кмитица, то она во многом определялась индивидуальным складом его характера и типом его общественной среды. В том, что в сознании суеверного шляхтича XVII в. патриотизм неразрывно связывался с защитой католицизма, нет ничего ложного. Напротив, это было типично, и поскольку вся «Трилогия» стилизуется автором в духе представлений самих шляхтичей XVII в., обличение их религиозного фанатизма было бы художественно неправомерно. С другой стороны, общая борьба во имя высокой цели, какой было тогда изгнание шведских интервентов, дей-

ствительно могла перековывать людей, пробуждать в них лучшие духовные качества, облагораживать и возвышать. Поэтому в моральном воскрешении даже такого субъекта, как пан Кмитиц, нет никакой натяжки: идея духовного и гражданского перерождения героя, олицетворяющего известный тип польского дворянства, сама по себе верна и ею вполне оправдана идеализация его образа.

В тогдашнем движении, как и во всяком другом, участвовали массы различных людей: с доброй славой и дурным прошлым, кротких и своенравных, просвещенных и суеверных, алчных и бескорыстных, и т. д. Но среди этого хаоса бесчисленных человеческих особенностей в те дни общенародной борьбы со шведской интервенцией самым существенным, решающим признаком, перед которым отступали все остальные, была готовность на самоотверженный патриотический подвиг. Аналитическая мысль Сенкевича и направлена на то, чтобы раскрыть процесс становления именно этой важнейшей черты в сложном характере Кмитица. Если бы художник, поставивший своей задачей проследить нравственное исправление подобного типа людей, в одинаковой мере подчеркивал бы *все* черты характера Кмитица на протяжении всего повествования, идейно-художественная выразительность его образа была бы затемнена. Бесцельная, не оправданная идеей многосторонность имела бы своим последствием только то, что благодаря наличию прежних отрицательных штрихов верная мысль о благотворном влиянии участия в общенародной борьбе была бы поставлена под сомнение. Автор внес бы идейную неясность и сделал бы образ художественно расплывчатым. Напротив, выделяя и преувеличивая самоотверженность Кмитица, идеализируя его образ путем постепенного устранения отрицательных штрихов и сосредоточения внимания лишь на одной особенности его внутреннего мира, а именно на пробуждении и росте его патриотического самосознания, художник достигает необходимой гармонии мысли с чувством. Контрастируя с первоначальной отрицательной характеристикой, постепенное приукрашивание в характере Кмитица его положительного, героического начала еще сильнее оттеняет его типичные шляхетские пороки, придает им особую яркость и идейную выразительность.

Но логика характера Кмитица расходится с общей моралью писателя. Кмитиц, подобно известной части шляхетства, мог, конечно, духовно преобразиться вследствие причудливого переплетения своекорыстных стремлений с патриотическими и религиозными побуждениями. В его жизни привязанность к родине и вера в бога вполне могли сыграть роль решающего, переломного фактора. Но историей движет не мораль, не отвлеченная любовь к родине и не религиозный дух. Они являются лишь исторической формой сознания, которую автор «Потопа», верный не только прогрессивной, но и реакционной, националистической тенденции своей идеи «под-

держания духа», старается выдать за самое существенное. Иллюзия широкого художественного обобщения достигается здесь посредством авторских ремарок и искусственной композиции, за счет того, что романист сводит главного героя в решающий момент его жизни с ксендзом Кордецким, ставит в центре повествования защиту Ченстоховской святыни и подчиняет дальнейшее построение «Потопа» иллюстрации слов приора, на деле противоречащих и исторической правде и тому, что показывается в романе. В отличие от Кмитица Речь Посполитая вышла из войны со шведами отнюдь не возрожденной и окрепшей. Старая смертельная болезнь — феодальная анархия — с нарастающей силой продолжала разлагать польское государство. В послевоенных условиях возрожденный Кмитиц как тип неизбежно должен был бы вновь подвергнуться деморализации и стать тем, кем он был вначале. Это, видимо, хорошо понимал и сам Сенкевич. В «Пане Володыёвском», еще раз показав нам Кмитица, но уже не идеального, а обыкновенного шляхтича, романист затем устраняет его со сцены: дальнейшее развитие типического содержания этого характера неизбежно вступило бы в противоречие с идеей «поддержания духа» и обнажило бы ложную основу сенкевичевского оптимизма.

Итак, во второй части «Трилогии», при том же шляхетском аспекте освещения, Сенкевич намного правдивее воспроизвел эпоху, чем в первой. Приближение автора «Потопа» к исторической правде вызывалось последовательным развитием его прежней тенденции «поддержания духа». Для того, чтобы воплотить свою патриотическую мораль, художник должен был показать и отступников, и поборников Речи Посполитой. Отступниками в данной ситуации были крупные феодалы и шедшая за ними шляхта. И Сенкевич нарисовал впечатляющую картину их измены. Уже сама широта этой картины (в силу изменения даже чисто количественного соотношения) резко повышает историческую правдивость «Потопа» по сравнению с романом «Огнем и мечом», где о магнатском произволе говорилось вскользь и глухо.

Раздвигая рамки обличения, Сенкевич тем самым сужал сферу идеализации шляхетства, приближаясь к правильной оценке того лучшего, что действительно заслуживало признания. Другими словами, уступая место разоблачению, идеализация не только ограничивалась в своих масштабах, но и по существу приобретала иной характер, соответствующий предмету, что еще больше повышало объективность картины.

В противоположность продажным феодалам народ и часть шляхетства с самого начала шведской агрессии выступили на защиту Речи Посполитой. Сложившийся в результате их совместных патриотических усилий общенародный фронт полностью отвечал общественному идеалу писателя. Поэтому, подчеркивая значение общенародной борьбы со шведским нашествием, Сенкевич, как утверждает Сандлер, оказался даже несколько объективнее некото-

рых польских историков. Но при этом чрезвычайно характерно, что, изображая события прошлого, он опирался не столько на исторический анализ движущих сил развития, сколько на иллюстрацию своей предвзятой идеи единения всех сословий для защиты отечества. Участие в освободительном движении крестьян и мещанства наряду с патриотической шляхтой служило для него доказательством кажущейся правильности его убеждения в том, что только бескорыстная любовь к родине примиряет классовые противоречия и гарантирует успех в борьбе за национальную независимость.

В сущности, это та же идея подчинения всех частных, сословно-классовых интересов общим интересам польского государства, с которой мы уже встречались в романе «Огнем и мечом». Но только там она раскрывалась негативным путем, через показ тех, по убеждению писателя, отрицательных последствий, к которым привела сословная рознь; в «Потопе», напротив, она раскрывается позитивно, через картину положительных результатов патриотической солидарности всех сословий. Иной объект отображения, более соответствовавший авторской тенденции, привел к существенному коррективу в методе Сенкевича. Так как историческая справедливость в изображенном конфликте действительно была на стороне тех, кто сражался во имя Речи Посполитой, отвлеченная патриотическая мораль романиста наполнилась прогрессивным содержанием. Вследствие большего соответствия авторской идеи объективному смыслу исторических событий идеал Сенкевича мог быть раскрыт значительно конкретнее, чем прежде, что и явилось условием резкого усиления реалистической тенденции, основой расширения возможности типизации характеров и ее принципиально иного отношения к приукрашиванию героического начала в людях.

Но и реализм «Потопа» ограничен известными пределами обобщения, известной степенью глубины и тоже сочетается с противоречивой романтической тенденцией — прогрессивной, где соответственно отвлеченной правде рисуются, например, богатырские подвиги патриотических рыцарей, и реакционной там, где автор пытается ссылкой на частный случай обосновать ложную мысль о некоем исправлении всей Речи Посполитой и таким путем воплотить свою идею «поддержания духа».

Помимо исторической ограниченности писателя, зависевшего не только от тогдашней историографии, но и от достигнутой глубины образных обобщений в современной ему польской литературе, существенную роль сыграла также идеологическая ограниченность художника, сказавшаяся прежде всего в прошляхетском аспекте освещения и морализаторском подходе к оценке истории.

5. Действие последней части «Трилогии» относится ко времени правления Михала Вишневецкого, начиная с осенних дней 1668 г., предшествовавших его избранию королем, и кончая падением Каменецкой крепости в августе 1672 г. Роман завершается картиной разгрома турецких войск под Хотином в ноябре 1673 г.

Последняя часть «Трилогии» не отличается единством действия. В сущности «Пан Володыёвский» складывается из двух повестей, объединенных фигурой главного героя [65]. В первой из них описывается жизнь Варшавы в дни наплыва шляхты, прибывающей на выборы короля. Скорбь Володыёвского по умершей невесте; его очередное увлечение Кристиной Дрогоёвской; безуспешная попытка Баси Езерковской обратить на себя внимание «овдовевшего» героя и происки вездесущего Заглобы, который успевает не только повредить Богуславу Радзивиллу на выборах, но и сосватать Басю с Володыёвским,— вот сюжетная канва первой половины романа.

Во второй рисуется пограничный быт польских рыцарей, их сторожевая служба и борьба с турецким нашествием. Активным соучастником развертывания интриги второй половины романа становится Азия, сын татарского мурзы Тугай-бея, известного по роману «Огнем и мечом», и удалой шляхтич Нововейский. Захваченный в плен еще ребенком, Тугай-беевич сбежал от Нововейских и, скрываясь под именем Азии Меллеховича, дослужился до офицерского чина в польском войске. Страсть скрытного татарина к жене своего начальника, отчаянной Басе Володыёвской, и его тайные связи с агентами турецкого султана, крушение честолюбивых планов Тугай-беевича и его неудачная попытка похитить возлюбленную, его измена и зверская расправа с поляками и, наконец, мучительная смерть Азии от рук молодого Нововейского — таков сюжетный остов второй половины романа.

Фабула «Пана Володыёвского» строится, таким образом, на знакомом уже мотиве борьбы из-за женщины и по тому же принципу переплетения любовно-приключенческой интриги с исторической коллизией: один из соперников оказывается врагом, другой — защитником Речи Посполитой и победителем в борьбе за правое дело, в котором личное сливается с общим. Однако всерьез о какой-либо исторической концепции этого романа не приходится говорить. Участие Заглобы в выборах короля, без раскрытия той борьбы между магнатскими группировками, которая едва не вылилась в гражданскую войну и облегчила султанской Турции нападение на Речь Посполитую; несколько сцен из польско-турецкой войны и картина разгрома армии Хуссейн-паши под Хотином еще не представляют исторической концепции.

---

[65] S. Tarnowski. Studia.., t. 5, str. 163.

Исторический процесс, его движущие силы в собственном смысле этого слова не были объектом воспроизведения и в предыдущих частях «Трилогии». Но там это скрадывалось широтой изображения эпохи. В «Пане Володыёвском» нет такой широты охвата событий, и вместе с нею исчезает всякая иллюзия глубокого раскрытия эпохи. Узость авторского кругозора, соответствующая шляхетскому вйдению истории, со всей очевидностью сказывается здесь в преимущественном изображении частного лица. «Пан Володыёвский» — роман о польском рыцаре XVII в. И если он тем не менее производит сильное впечатление даже при старой, избитой фабуле, то не только благодаря блестящей повествовательной технике, но и благодаря тому, что элементы старых сюжетов, ассоциируясь с содержанием предыдущих романов, оказываются для читателя более значительными, чем можно вычитать из самого «Пана Володыёвского».

С предыдущими частями последняя часть «Трилогии», кроме Володыёвского, Заглобы и других, знакомых уже героев, связана особым построением, как бы обрамляющим весь цикл и тем подчеркивающим его единую идейную основу. Начало «Пана Володыёвского» восходит к «Потопу», окончание сближается с завершающими эпизодами первого романа. В самом начале повествования автор знакомит нас с идиллией семейной жизни Кмитица и Олеси в Водоктах — параллель к такой же семейной идиллии Скшетуских в «Потопе», и затем вновь ведет нас в поместье старого знакомого, главного героя романа «Огнем и мечом», у которого по-прежнему проживал Заглоба,— еще одна параллель в экспозиции, воскрешающая в памяти события минувших лет. Встреча Заглобы с Богуславом Радзивиллом, его возмущение тем, что предатели не только свободно разгуливают в Речи Посполитой, но и хотят навязать ей своего короля, и активность старого «збаражчика» на выборах, обеспечившая Яреме загробную победу — избрание его сына на польский престол,— возвращают нас к конфликтам предыдущих частей «Трилогии».

Если в романе «Огнем и мечом» обязанностью патриотической шляхты считалось подавлять угнетенных в интересах государства, в «Потопе» — сражаться с внешними врагами и их пособниками, то в «Пане Володыёвском» утверждается и то и другое. После выборов Заглоба вместе с Володыёвским из патриотических побуждений отправляются туда, где некогда действовал князь Вишневецкий — на Украину, и там принимаются за старое рыцарское ремесло — за истребление «разбойничьих гнезд», или «опрышков», как называли паны беглых крестьян. Таким образом, прежний мотив оправдания шляхетского насилия интересами Речи Посполитой повторяется снова и художественно разрабатывается в том же ключе буйной рыцарской фантастики, в котором воин-феодал, даже такой, как Заглоба, всегда пред-

ставляется сказочным богатырем, наносящим неотразимые удары по сброду подлых бродяг.

Рисуя оборону Каменецкой крепости, романист одновременно разрабатывает и знакомый по «Потопу» мотив малодушия своекорыстных панов, и знакомый по роману «Огнем и мечом» мотив патриотической непреклонности, воплощением которой становится пан Володыёвский, бывший офицер Вишневецкого. Сближению первой и последней частей «Трилогии» способствует также «перекличка» кульминационных исторических эпизодов: в романе «Огнем и мечом» историческая панорама замыкалась защитой Збаража, в «Пане Володыёвском» — защитой Каменца, хотя и с противоположным исходом. Зато эпилог, в котором рассказывается о ликвидации Яном Собеским хотинской группировки турецких войск, по своей идейно-эмоциональной выразительности совпадает с картиной сражения под Берестечком, служившей эпилогом первого романа. Оба эпилога проникнуты одним и тем же пафосом прославления рыцарских традиций служения отечеству и выполняют одинаковую функцию оптимистических аккордов идеи «поддержания духа». То обстоятельство, что два исторических акта, противоположных по значению,— успех в захватнической войне и успех в борьбе с феодальной турецкой агрессией,— сближаются в «Трилогии» как два патриотических акта в защиту Речи Посполитой, и обнаруживает отвлеченный националистический характер авторской тенденции.

Наиболее обнаженно авторская идея «Пана Володыёвского» выступает в рассказе Мушальского и в речах гетмана Собеского, будущего польского короля. Пан Мушальский вспоминает о том, как он и казак Дыдюк, живя по соседству на Украине, долгие годы враждовали между собой, пока, наконец, не попали в татарский плен и, проданные в рабство, скованные одною невольничьей цепью на турецкой галере стали братьями во Христе и потом, бежав из плена, вместе воевали, мстя своим общим врагам. Смысл этой аллегорической истории, восторгавшей Тарновского, сводится к проповеди примирения казаков с панами ради совместной борьбы с внешними врагами, врагами Речи Посполитой и христианства. И подобно тому, как в романе «Огнем и мечом» Хмельницкий уподоблялся своевольному магнату, так здесь казак Дыдюк уподобляется пану Мушальскому,— в обоих случаях вражда между казачеством и шляхтой расценивается как междоусобная борьба двух будто бы равноправных прослоек Речи Посполитой, несущих одинаковую ответственность за ее целостность. Эту мысль автор вкладывает затем в уста Собеского, который решительно отклоняет предложение Азии создать на Украине татарскую колонию для подавления казачества. В ответ пану Богушу, почему он, гетман, не хочет воспользоваться услугами татар, Собеский заявляет:

« — Потому что я гетман не только польский, но и христиан-

ский; потому что я стою на страже креста! И хотя бы казаки еще свирепее терзали лоно Речи Посполитой, я не стану рубить головы ослепленного, но христианского народа языческим мечом. Ибо, поступая так, я сказал бы нашим отцам и дедам, моим собственным дедам, их праху, крови, слезам, всей старой Речи Посполитой: «ракка!...» Мы — крепость, стены которой Христос освятил своей мукой, а ты мне говоришь, чтобы я, божий ратник, я, комендант ее, первый отворил ворота и впустил язычников, как волков в овчарню, и отдал на избиение Иисусову паству!? Лучше нам терпеть от чамбулов, лучше сносить бунты, лучше навлечь на себя эту страшную войну, лучше пасть в ней мне и тебе, лучше погибнуть всей Речи Посполитой, нежели посрамить имя свое, лишиться славы и изменить службе божией, сойти с нашего сторожевого поста!» (XVIII, 140—141).

Если мы сравним «злодеяние» Хмельницкого, использовавшего татар Тугай-бея против братьев во Христе, с «благородным» негодованием Собеского, отклонившего услуги сына Тугай-бея, то без труда убедимся, что автор «Пана Володыёвского» на новый лад повторяет старую идею. Разница опять-таки лишь в предмете изображения, т. е. в том, что герои последнего романа подвизаются не только на поприще истребления «разбойников», как в первом романе, но и на поле брани с внешними врагами, как в «Потопе». Вследствие этого объективное значение авторской тенденции раздваивается, согласуясь, однако, с мировосприятием самой шляхты XVII в., для которой борьба с народным движением представлялась не менее патриотичной, чем борьба с иноземным вторжением. Стилизация картины в духе шляхетских представлений и здесь выручает художника, обеспечивая жизненную убедительность воспроизведения эпохи. Но, отличаясь большим богатством бытовых зарисовок, «Пан Володыёвский», к сожалению, беден новыми оригинальными типами и историческими эпизодами и потому значительно уступает предыдущим романам в художественном отношении.

По сравнению с «Потопом» реалистическая тенденция здесь намного слабее, что сказывается прежде всего в фабуле. Сюжетная канва первой половины романа, в какой-то мере отражающая особые черты морально-бытовых отношений, совершенно не характеризует исторический конфликт, разделивший шляхту на выборах, т. е. почти ничего не дает для понимания своеобразия эпохи. Сюжетная схема второй половины романа с точки зрения исторической более типична. Извечная вражда, возбуждаемая постоянной угрозой нападения султанской Турции и ее вассалов, татарских хищников; угон населения Речи Посполитой и неустанная религиозная рознь — все это моменты, достаточно характерные для польско-турецких отношений XVII в. Но Азия, который представляет одну из сторон в конфликте, послужившем основой сюжета, и который, следовательно, должен был бы раскрывать этот

конфликт, снабжается чертами, делающими его демонической личностью злодея в азиатском стиле.

В показе Сенкевича, Азия — фигура чрезвычайно яркая, но, кроме самой себя, никого не представляющая. За исключением этнографических штрихов, его образ не содержит отличительных признаков какой-то определенной общественной прослойки той поры. Со стариком Нововейским он расправляется не как невольник с господином, т. е. не столько из побуждений мести бывшему крепостнику, сколько под впечатлением постигшей его неудачи, из прирожденной азиатской свирепости. Как невольник он, стало быть, не показателен, а типичным турецким феодалом в плену у поляков он не мог сделаться. Пан Мушальский в отличие от него попал в неволю возмужалым рыцарем, и то утратил свою шляхетскую спесь, чувство своего былого сословного превосходства над казаком Дыдюком,— именно это и делает его типичным представителем известной части шляхетства — людей, изведавших турецкое рабство. Азия же, сызмальства прозябавший в неволе, тем более не мог проникнуться беевской психологией, какой наделяет его романист. Чванство татарина, чувствующего себя потомком могущественного бея, противоречило положению героя, воображавшего себя не тем, кем он был в действительности. Следовательно, только комедийная обработка его образа, только раскрытие противоречия между непомерной претенциозностью и ничтожными возможностями, только обнаружение уродливого влияния феодальной действительности на психологию людей подобной складки отвечали требованию реалистической типизации — требованию обусловленности характера типичными обстоятельствами.

Но с феодальной точки зрения многие комические противоречия выглядели трагическими, и Сенкевич, верный своей прошляхетской стилизации, раскрывает образ Азии в трагедийном аспекте, сообразуясь в данном случае не с реальными обстоятельствами, а с предрассудком шляхты XVII в., исповедывавшей теорию «белой кости» — теорию врожденного превосходства отпрысков знатного рода. Так как надменность татарина не вытекала из его общественного положения подневольного слуги поляков, она мотивируется его демонической гордостью — сугубо индивидуальной особенностью его исключительного характера, каким он и представляется некоторым героям романа, например, пану Богушу, заявляющему, что в мире есть только два великих человека — Собеский и Азия.

Наделяя азиата непомерным тщеславием и инстинктами прирожденного властолюбия, Сенкевич заставляет его втайне завидовать Хмельницкому — параллель опять-таки весьма многозначительная — и мечтать о гетманской булаве. В осуществление своей мечты герой и разрабатывает план заселения Украины татарами под эгидой Речи Посполитой. Эта его «политическая» идея от начала до конца вздорна. Деятель такого масштаба, как Собеский,

на подобную глупость мечтателя, не имевшего ни малейшего представления о политической игре, в лучшем случае ответил бы какой-нибудь остротой в духе Заглобы, но никак не потоком гневных тирад, сдобренных патриотическим пафосом и христианским нравоучением. Если Собеский не кажется тем не менее оглупленным в романе, а Азия производит впечатление сильной личности, волевой и коварной, то только потому, что образы обоих героев рисуются в отвлеченно-романтическом плане. А в абстракции, как мы уже показали на примере первой части «Трилогии», все выглядит совсем по-другому, чем в конкретной обстановке. При всей отвлеченности изображения, гетман Собеский, которого романист превращает здесь в рупор идеи «поддержания духа», не вызывает сомнений в своей реальности, потому что он широко известен как лицо историческое. Азия же возвеличивается благодаря тому, что его предложение всерьез опровергается действительно великим деятелем.

Сцена трагической смерти Азии, символизирующая историческую справедливость возмездия тому, кто стремился воспользоваться разжиганием племенной розни для своего собственного возвышения, примечательна еще и иным идейно-художественным звучанием, связанным с раскрытием образа молодого Нововейского — второго антагониста честолюбивого татарина. В отличие от последнего Нововейский обрисован в реалистической манере. В его образе представлен тип наивной шляхетской молодежи, искавшей в рыцарском ремесле почестей и славы. Сословная нетерпимость, столь характерная для его отца, еще не развратила душу этого героя. Пока Азия, его сверстник и друг детства, не учинил над его родными и невестой зверской расправы, молодой шляхтич не питал к нему никакой неприязни и в противоположность своему родителю видел в татарине товарища по оружию, равного себе офицера. Бесшабашный и молодцеватый, он, казалось, всем своим обликом олицетворял самую радость жизни, ее юную силу, задор и веселье. Коварный татарин растоптал его счастье, отравил его душу ядом отчаяния, ожесточил его и лишил его жизнь всякого смысла, кроме мести.

Необоримая жажда мести приобретает в глазах героя значение единственного мотива, оправдывающего его существование. Во время одного из партизанских рейдов ему, наконец, удается в битве с авангардом турецких полчищ схватить своего заклятого врага. Сенкевич подробно описывает зловещую сцену приготовления к казни и самую казнь пленника, которого сажают на кол, выкалывают ему глаза и в довершение всего глумятся над несчастным. Тарновский, сравнивая две сцены зверской расправы — татарина с поляками и поляков с татарином,— первую считает удачной, вторую — фальшивой. Хотя, по его словам, Азия вполне заслуживал того, чтобы его посадили на кол, однако сам способ описания этой процедуры раздражал критика. «Что она освещает? — спрашивает

он.— Польское варварство? Пожалуй, только это, но в таком случае освещает не правду, освещает нечто такое, чего не было»[66]. Эта националистическая критика Тарновского в адрес Сенкевича означает на деле попытку зачеркнуть едва ли не самую сильную страницу романа. Вряд ли можно согласиться также с теми исследователями, которые находили эту сцену натуралистической. С натурализмом она ничего общего не имеет.

Потрясающее воспроизведение физических страданий татарина сопряжено в романе с раскрытием душевных мук его палача, пана Нововейского, который сам является жертвой свирепой жестокости — слепым орудием зверских нравов его времени. Он — тоже фигура трагическая, человек с истерзанной душою, из глубины которой на какое-то мгновение поднялась мутная накипь садизма, чтобы еще глубже погрузить в пучину безысходного отчаяния. Жажда мести, сделавшаяся единственным смыслом, единственным оправданием его существования, привела его к еще более жуткой кончине — к духовной смерти. Он надеялся заглушить свою боль пыткой того, кто ее причинил, но вместо умиротворения еще сильнее растравил душевную рану. В конце концов он окончательно лишился рассудка, превратился в жалкое существо, над которым сжалилась в битве вражеская пуля.

В известном смысле Сенкевич предвосхищает здесь Жеромского. Нарисованная им сцена казни Азии сильна именно своей ужасающей правдивостью, сильна тем, что производимое ею отталкивающее впечатление — вызываемая ею отрицательная эмоциональная реакция — согласуется с идейным отрицанием зла — с идеей осуждения дикого варварства и татар, и поляков, и магометан, и христиан, их зверской свирепости, убивавшей в них все человеческое и в результате — оборачивавшейся для враждующих обоюдной трагедией. Именно здесь, как нигде в «Трилогии», ее автор возвышается над бездушием феодальных нравов, племенной враждой, религиозной рознью и, преодолевая свой собственный национализм, с позиции утверждения общечеловеческого идеала гуманности выносит суровый приговор всему тому, что некогда калечило души людей. В предыдущих романах, воспевая рыцарские подвиги, он не обнажал их изнанки; в «Пане Володыёвском» он сделал это. Понимая, однако, что в те времена взаимная жестокость порождалась своеобразными отношениями людей, художник совершенно правильно придал ее освещению оттенок глубокого исторического трагизма.

Трагедийная тональность — это то новое, что выгодно отличает последний роман от предыдущих и, в частности, возвышает также и его главного героя — пана Володыёвского.

Почти все критики единодушны в том, что заглавный герой последнего романа живет своей прежней славой. Его судьба зани-

---

[66] S. Tarnowski. Studia.., t. 5, str. 176.

мает читателей лишь постольку, поскольку он успел уже привязать их к себе на протяжении предыдущих частей «Трилогии» и как благородный рыцарь, всегда готовый вступиться за честь женщины, и как «первая сабля» Речи Посполитой, прославившая меткость своих ударов во всех поединках и битвах, и как верный товарищ по оружию пана Скшетуского, потом Кмитица [67]. В романе «Огнем и мечом» он играл гораздо большую роль в поисках Елены, чем ее жених, сам Скшетуский. В «Потопе» он не только отбил Олесю у похитившего ее Кмитица, но и помог последнему воспрянуть духом в минуту отчаяния. Не раз выручал он из беды и пана Заглобу, своего закадычного приятеля. С Заглобой связывала его не случайная дружба. В известном смысле они были созданы друг для друга и претерпели одинаковую метаморфозу, превращаясь из дебоширов в идеальных патриотических героев.

Проворная фигурка офицера очень маленького роста, с подвижными, смешно торчащими усиками и глуповатым лицом — таким рисуется пан Михал Володыёвский на страницах романа «Огнем и мечом». Маленький рост прискорбным образом мешал ему нравиться паннам, что служило постоянным источником его комических страданий по идеалу, который менялся каждые две недели. Но маленький рост не мешал быть ему самым ловким бойцом на саблях, непревзойденным виртуозом фехтовального искусства. Зная цену своей сноровки, он с увлечением, безбоязненно искал опасных приключений, из которых всегда выходил целым и невредимым. Прус замечает, что этот человек не сумел бы ответить на вопрос, что такое отвага, ибо он не знал страха. Несколькими штрихами раскрывает писатель и ту психологию, которая обнаруживает в герое, в его оригинальном характере, вполне определенный тип людей изображаемой эпохи.

Кроме бесстрашия, Володыёвский отличался от Заглобы еще и тем, что умел с достоинством держаться по отношению к людям «подлого» звания. Чувство сословной исключительности было едва ли ни единственным чувством пана Володыёвского, в котором он сознавал себя гражданином, ответственным за общество. В общественно-политических делах он не разбирался и, будучи исполнительным, бил, кого ему приказывали,— об остальном не заботился. Предаваясь рискованным похождениям, он, разумеется, охотно рубился не только с казаками, но и со шляхтой, в чем ему усердно помогал Заглоба. Словом, в романе «Огнем и мечом» пан Володыёвский являл собой типичного шляхетского рубаку, совсем не обладающего патриотическим величием Скшетуского.

Патриотическим воином в собственном смысле этого слова он становится лишь в «Потопе». Верный прежней авантюристической жилке искателя приключений, с любопытством идущего в бой, словно для того, чтобы показать свою удаль, Володыёвский харак-

---

[67] A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz, str. 189, 207—208.

теризуется здесь и новой чертою — осознанным чувством патриотизма. Оно отчетливо проявляется теперь во всех его поступках, в частности в его отношении к Кмитицу, и в смелом отказе повиноваться Янушу Радзивиллу, изменнику родины. Осознанное чувство ответственности перед отчизной, подвергшейся шведской агрессии, существенно меняет смысл его подвигов, усиливая идеализацию образа этого героя, который в последней части «Трилогии» становится уже вполне зрелым мужем, с тревогой и скорбью размышляющим о недоле Речи Посполитой.

Несмотря на видимость эволюции, создаваемую развертыванием образа путем выявления новых качеств героя, его характер по существу не меняется. В конце «Трилогии» Володыёвский является тем же, кем он был вначале, но только в более полной обрисовке его прежних задатков. Так, прежняя комическая черта — сердечные страдания «маленького рыцаря» по идеалу — здесь выдвигается в качестве одного из ведущих мотивов, получающего окончательную художественную разработку и благодаря этому дополняющего наше представление о психологии героя. Чуждый глубокой страсти и потому влюбчивый по натуре, он мог привязаться к кому угодно и мог сделаться «идеальным» супругом, верным до гроба той, которая осчастливила бы его своей любовью. Такой женщиной становится для него Бася — этот «гайдучонок», или «маленький рыцарь в юбке», как метко окрестил ее Свентоховский.

С момента поселения молодоженов в Хрептёве, в далекой глухой станице на окраине Речи Посполитой, романист обращается к освещению другой, тоже уже известной черты героя. На этот раз он сосредоточивает внимание на рыцарской натуре Володыёвского, т. е. на качестве, присущем воину-феодалу, который, чтобы вести хозяйство, вынужден был содержать в замке войско, подавлять антифеодальное разбойничье движение и быть постоянно настороже в ожидании внешних набегов, обладать незаурядным личным мужеством [68].

Противопоставление величественного прошлого никчемной современности, звучавшее лейтмотивом на протяжении всей «Трилогии» и служившее основой идеализации былых богатырей, находит свое завершающее, наиболее полное воплощение именно в героическом образе Володыёвского, особенно в эпизоде его трагической смерти. Не желая быть свидетелем позорной сдачи Каменца, этот рыцарь, маленький ростом, но великий духом, «первый воин Речи Посполитой», вместе с башней взлетает на воздух, завершая своим самоотверженным подвигом цикл романов, созданных для «поддержания духа». Трагическая концовка романа усиливается надгробной речью ксендза Каминьского, выдержанной в стиле тог-

[68] Как показывают архивные изыскания Ю. А. Ролле, исторический Еже Володыёвский, послуживший прототипом сенкевичевского героя, весьма существенно отличался от него и как воин-феодал в действительности был гораздо типичнее, чем героизированный персонаж «Трилогии».

дашних проповедей. В обстановке торжественной панихиды, предваренные тревожной дробью барабана звучат с амвона его призывные слова:

« — Заклинаю тебя богом, пан Володыёвский! Бьют тревогу! война! враг в пределах отечества! а ты не вскакиваешь с места? ты не хватаешься за саблю? ты не садишься на коня? Что с тобой сталось, воин? Или ты забыл свою прежнюю доблесть, что оставляешь нас одних в горе и смятении?» (XIX, 247).

Эти слова, с которыми ксендз обращается к погибшему герою, а автор — к своим современникам, слова, исполненные пафоса патриотической скорби и актуальных намеков, и сцена прихода Яна Собеского, будущего победителя под Хотином, «спасителя» отечества,— служат заключением не только «Пана Володыёвского», но и всей эпопеи. Обращаясь к исторической памяти и воскрешая на страницах своего творения богатырские фигуры самоотверженных патриотических рыцарей, Сенкевич как бы говорил своим соотечественникам, пребывавшим «в горе и смятении», что народ с такими героическими традициями нельзя покорить, что его славное прошлое является залогом его возрождения и победы в предстоящих жестоких схватках с врагами родины. В глухую пору подавления польской национальности, когда буржуазно-помещичья верхушка открыто призывала к капитуляции перед иноземными угнетателями, и позднее — в мрачные годы гитлеровского порабощения, когда во всех уголках польской земли с новой силой стала ощущаться острая потребность в героическом слове,— исторические романы Сенкевича, пробуждавшие чувство национальной гордости, удовлетворяли этой потребности и действительно служили целям «поддержания духа».

6.

В заключение рассмотрим некоторые из тех общих вопросов, которые касаются всей «Трилогии».

Критикой давно уже подмечено (и наш анализ подтвердил это), что фабулы сенкевичевской «Трилогии» довольно однообразны. При огромном разнообразии типов и частных конфликтов между ними — комических, драматических и трагических, при которых каждое действующее лицо, оказываясь в том или ином положении, свойственном времени и месту, и поступая сообразно индивидуальным задаткам своего характера, раскрывает в борьбе с возникающими препятствиями присущие ему качества,— сюжеты романов Сенкевича в общих чертах варьируют одну и ту же схему: любовные приключения всюду одинаково переплетаются с военными перипетиями. Такое переплетение личной и исторической линий доставляет читателям немало волнений, тем более, что романист, пользуясь неожиданными поворотами фабулы, то усиливает, то ослабляет надежду на

встречу влюбленных и всякий раз, достигая драматического накала, прерывает действие, чтобы, введя новых героев, новые ситуации и мотивы, возвратиться к продолжению рассказа, неослабно интригующего, возбуждающего любопытство, захватывающего.

Фабульное однообразие романов «Трилогии» — верное доказательство того, что художник, постигая частные моменты жизни эпохи, не улавливал, однако, общих закономерностей, не был ими связан в своем мышлении и потому разрабатывал одну и ту же сюжетную схему применительно к различным периодам и событиям XVII в. Построение произведений — это не только вопрос мастерства, но и вопрос познания.

Построение произведений, с одной стороны, отражает связь явлений самой действительности. Но так как ход познания отличается от последовательности изложения познанного, то, с другой стороны, построение произведения есть в то же время способ подачи материала, способ идейно-эмоционального воздействия на читателей, иными словами, это вопрос мастерства, и как таковой он зависит от привычных, укоренившихся форм отображения, воспитывающих у читающей публики способность быстрого узнавания, восприятия, возбуждения и соответствующий эстетический вкус. Поэтому при построении произведений писатель всегда имеет две возможности: следуя за развитием событий, отображать их действительную, внутреннюю связь в саморазвивающемся сюжете, или же, опираясь на традиционную фабулу, лишь внешним образом соединять события в искусственное целое. Если обобщающая мысль художника не схватывает сути событий, их действительной внутренней связи, возникает необходимость в искусственном построении. В таких случаях, как это мы и видим у Сенкевича, писатель оказывается во власти литературных традиций: для сочетания в картине новых или по-новому понятых явлений он испытывает потребность в комбинировании старых, привычных литературных схем. Занимательность — возбуждение любознательности читателей — достигается при этом главным образом за счет техники повествования, которая опять-таки зависит от умелого использования литературных традиций.

Но не следует думать, что всякое использование литературных традиций есть признак слабости. Если мы внимательно присмотримся к слагаемым стиля «Трилогии», то обнаружим, что она глубоко уходит своими корнями в почву традиций. Она питалась ими и благодаря им обрела неотразимую силу воздействия на читателей. Не случайно поэтому Сенкевич сразу же затмил всех своих предшественников и сделался классиком: в его «Трилогии» читатель находил почти все то богатство сюжетных мотивов, картин и образов, которые давно уже пленяли его, но которые прежде в разжиженном и разрозненном виде были рассеяны в сотнях томов сочинений — в «Трилогии» он находил их концентрацию, их квинтэссенцию.

Не вдаваясь в конкретное рассмотрение литературных связей «Трилогии», их характера и причин заимствования, обратим внимание лишь на главную сторону вопроса. С литературными традициями дело обстоит аналогично преемственности научных понятий. Если научное понятие оказывается необычайно глубоким, содержательным, то лишь потому, что оно опирается на массу предшествующих исследований, на предыдущую всестороннюю разработку предмета. То же самое надо сказать об идейно-художественной выразительности метафор, образов, фабул и т. д. Они приобретают необычайную эмоционально-смысловую выразительность не просто вследствие одаренности художника. Сама эта одаренность сказывается в умении сообразоваться с предшествующими достижениями искусства, которые оставляют неизгладимый след в сознании читателя и которые поэтому, становясь объективным фактором творческого процесса, позволяют писателю одним намеком на старое выражать то, на что прежде требовалось целое произведение, и таким путем резко повышать обобщающую емкость вновь создаваемых картин. Новаторство не означает разрыва с традициями: оно есть не только их отрицание, но и их продолжение, их удержание в целях приспособления для решения иных художественных задач. Этот важный момент многие исследователи упускают из виду, и поэтому, когда им приходится сталкиваться с фактом, что то или иное произведение по частям, по элементам может быть — прямо или косвенно — сведено к предшествующим достижениям литературы, становятся на путь абсолютного противопоставления традиций новаторству и в результате запутывают вопрос. Что же нового дал автор, если все элементы его произведения восходят к предшествующим достижениям? — спрашивают обычно в таких случаях, словно новое не есть развитие старого. Сказанное полностью относится и к «Трилогии» Сенкевича.

Ю. Кшижановский утверждает, что исторические романы Сенкевича, и в том числе его «Трилогия», ни тематически, ни структурно не дают почти ничего, что не было бы уже известно до него. Путем сравнительного анализа сенкевичевских мотивов и образов, добавляет ученый, можно было бы доказать, «что большинство их промелькнуло на страницах европейского романа — английского, французского, русского и прежде всего польского» [69]. Это совершенно справедливо.

Приключенческая фабула, служащая сюжетным стержнем повествования в «Трилогии», восходит к давнишней, устойчивой традиции польской литературы (повесть И. Красицкого «Приключения Миколая Досвядчиньского», 1776; исторический роман Ф. Бернатовича «Поята, дочь Лездейки»; поэма Ю. Словацкого «Беневский», и др.). Не менее устойчивой традицией польской литерату-

---

[69] J. Krzyżanowski. Z dziejów walterskotyzmu polskiego.— «Przegląd współczesny», 1933, t. XLV, № 130, str. 178.

ры XIX в. была сентиментальная трактовка любовной тематики, характерная, в частности, для таких произведений польской классики, как IV часть «Дзядов» Мицкевича и поэма Словацкого «В Швейцарии». Традиционным элементом стиля «Трилогии», восходящим к зачинателю польского исторического романа Ю. У. Немцевичу, автору «Яна из Тенчина», является также идеализация былого могущества Речи Посполитой. И Сенкевич (так же, впрочем, как и Я. Матейко) тоже приукрашивает шляхетскую старину в противоположность антипатриотической краковской школе историков. Следуя традициям гавенды — традициям «Воспоминаний Соплицы» Г. Жевуского и исторических повестей З. Качковского,— Сенкевич в сущности тоже строит свои романы на развернутой характеристике шляхетских типов. С Т. Т. Ежем Сенкевича сближает то, что раскрытие патриотического идеала — идеала самоотверженного служения родине — неразрывно связывается с романтическим пафосом изображения бранных подвигов; с Ю. И. Крашевским — скрупулезная «документальность» картин, и т. д.

Одним словом, Сенкевич стал выдающимся историческим романистом прежде всего благодаря тому, что он, опираясь на национальные традиции, усваивал и развивал те из них, которые были уже проверены многолетним опытом читателей и получили почти всеобщее признание. Но зависимость Сенкевича от польской литературы и, в частности, от достижений национальной исторической повести не ограничивается основными традициями. Его «Трилогия», как доказано польским литературоведением, вобрала в себя и множество частных мотивов, ситуаций, эпизодов. Каждый из этих элементов стиля «Трилогии» имеет за собой солидную традицию и сам по себе не представляет ничего нового. Но, соединенные вместе, они выступают в новом качестве, в качестве синтеза, органически вырастающего на почве новейшей литературы и с точки зрения ее потребностей обобщающего достижения польской исторической повести и отчасти всей предшествующей литературы. Следовательно, это было шагом вперед в развитии польского исторического романа — актом известного новаторства.

Другой стороной того же вопроса является усвоение европейских литературных традиций. Вырастая на почве национальных запросов, потребность совершенствования художественного мастерства заставляла писателя обращаться к опыту зарубежных литератур, приводя к развитию международных литературных связей. Так, некоторые элементы стиля «Трилогии», по утверждению Ю. Кшижановского, восходят к романам М. Н. Загоскина «Юрий Милославский», «Рославлев» и «Брынский лес» [70]; описание украинской степи в романе «Огнем и мечом» напоминает гоголевский

---

[70] J. Krzyżanowski. Sienkiewicz a literatura rosyjska.— W ks.: «W kręgu wielkich realistów». Kraków, 1962, str. 132—134.

пейзаж из «Тараса Бульбы» [71]. Еще большее влияние на этот роман, по наблюдениям Яна Гаргаля, оказала «Капитанская дочка». «Автор романа „Огнем и мечом“, обладавший художественным вкусом,— пишет польский исследователь,— понимал, что исторические, культурные и бытовые отношения, так живо обрисованные в романе Пушкина, ближе к той эпохе, какую он намеревался представить в „Огнем и мечом“, чем те, о которых он узнавал из французских романов Дюма» [72]. Разительное фабульное сходство между трилогиями Сенкевича и Дюма давно уже обращало на себя внимание и в настоящее время основательно изучено С. Папе, доказавшим, что польский романист глубже французского [73]. Автор «Трилогии» сумел превзойти своего учителя отчасти благодаря тому, что он шире его использовал опыт других европейских классиков, в том числе Гюго и Бальзака [74]. Хотя в отличие от своих последователей сам Вальтер Скотт оказал на Сенкевича значительно меньшее влияние, тем не менее между польским и английским романистами тоже можно обнаружить немало прямых или опосредованных связей [75].

Если к тому же учесть следы влияния Гомера, Шекспира и других мировых классиков, то станет очевидной многосторонность связей «Трилогии» с европейской литературой. Становясь достоянием польских читателей, произведения зарубежной классики воспитывали у них соответствующий эстетический вкус и, естественно, порождали желание видеть в произведениях своей литературы приобретения других литератур. Поскольку и заимствованное, и заново открытое, возникая на общей основе отображения сходных условий культурного развития, неизбежно повторяет опыт других и одинаково хорошо служит удовлетворению вновь появившейся эстетической потребности, постольку с точки зрения *национального* новаторства между заново открытым и заимствованным нет принципиальной разницы. Национальное новаторство в таких случаях необходимо осуществляется способом перенимания художественного опыта других народов, как это и делал автор «Трилогии», продолжая в этом отношении замечательную традицию Словацкого.

Вообще неверно думать, что реминисценции, даже взятые сами по себе, являются элементами чистой формы. Форма всегда содержательна. Подобно тому, как фабульные повторения в «Пане Володыёвском», ассоциируясь с предыдущими частями «Трило-

---

[71] S. Krajewski. «Taras Bulba» i «Ogniem i mieczem».— «Illustrowany kurier codzienny», 1936, № 322.

[72] J. Harhala. Sienkiewicz i Puszkin.— «Pamiętnik literacki», 1930, zesz. 1, str. 125.

[73] S. Papée. Sienkiewicz wielki czy mały? Kraków, 1948, str. 27—43.

[74] S. Dobrzycki. Scena z Balzaka u Sienkiewicza.— «Ruch literacki», 1928, № 1, str. 29—30.

[75] J. Krzyżanowski. Z dziejów walterskotyzmu polskiego.— «Przegląd współczesny», 1933, t. XLV, № 130, str. 179.

гии», обогащали его своим содержанием, так и формальные элементы, заимствованные Сенкевичем из других литератур, обогащали его произведения своим содержанием, способствуя процессу освоения польской литературой достижений общечеловеческой культуры. Но это лишь одна сторона новаторства.

Другая, не менее важная сторона заключалась в том, что заимствованные элементы формы, привычной для зарубежных читателей, делали для них более доходчивыми иное национальное содержание, содействовали его лучшему усвоению — содействовали взаимному духовному обогащению. Автор «Трилогии» брал у других для того, чтобы воздать им сторицею из сокровищницы своей культуры. Почти все типы, выведенные в «Трилогии» (те самые ярко обрисованные фигуры живых людей, которые, по наблюдениям Выки, больше всего увлекали читателей, в том числе зарубежных),— соотечественникам Сенкевича давно уже были известны и до него — по романам Чайковского, Жевуского, Качковского, Крашевского и др. Но только автор «Трилогии», отчасти именно благодаря широкому использованию европейских литературных традиций, сделал эти старопольские типы достоянием мировой общественности, которая впервые сильно почувствовала в его романах нечто близкое, нечто свое родное, радующее сердце. В форме, связанной многочисленными традициями с другими литературами, своеобразное национальное содержание, даже неглубокое, приобретало значение чего-то общего и интересовало всех. Поэтому какой бы тривиальной ни казалась «Трилогия» по своей сюжетной структуре, не следует недооценивать того, что благодаря обновлению национальным содержанием этих, выходивших уже из обихода фабул Сенкевич сумел поднять польский исторический роман до общеевропейского уровня и впервые вывести его на мировую арену. В этом заключается вторая существенная сторона национального новаторства Сенкевича.

Правда, при анализе фабул «Трилогии» больше бросается в глаза их схематизм, их традиционность, чем новизна. Это объясняется тем, что они неглубоко отражают национальное своеобразие польской истории. К чему, собственно, сводится их связь с польской действительностью XVII в.? К тому, что приключенческая канва «Трилогии», действие которой «распыляется и вновь склеивается в тысяче эпизодов», в известной мере соответствует похождениям тогдашней шляхты, что «такими путями от застянка к застянку, от магната к магнату, с войны на войну, бродил по своим землям из конца в конец республики тот покумившийся и породнившийся, ссорившийся и друживший собирательный герой — шляхетский народ» [76]. Это, бесспорно, связь, но связь внешняя, не глубокая.

С образами «Трилогии». гораздо глубже передающими национальное своеобразие мыслей, чувств и действий героев, дело обстоит

[76] A. Potocki. Szkice i wrażenia. Lwów, 1903, str. 6—7.

как раз наоборот. При их анализе обращает на себя внимание их новизна, свежесть, оригинальность, хотя на самом деле они тоже почти все сплошь традиционны. Из главных героев «Трилогии» менее других обременен литературными традициями Скшетуский — и, как это ни парадоксально, именно он выглядит самой худосочной фигурой. Напротив, самая оригинальная, самая живая и впечатляющая фигура «Трилогии» — пан Заглоба — оказывается вместе с тем и самой богатой литературными традициями. Помимо нескольких реальных прототипов (капитан Рудольф Корвин Пиотровский[77]; тесть писателя Казимеж Шеткевич — VII, 125—126; редактор «Слова» Владислав Олендзкий — VII, 150—152), она насчитывает множество литературных прообразов — зарубежных и польских. Заглоба — это немножко и Улисс, и Фальстаф, и Санчо Панса, и Тартарен[78], и Мюнхгаузен, и при всем том неповторимая индивидуальность, воплощающая в себе оригинальный польский тип, связанный узами родства с массой своих предшественников в польской литературе.

Заглобовский тип политиканствующего шляхтича нередко встречался уже в старопольских мемуарах, например у Е. Китовича; стилем своей речи он сильно напоминает исторического Пасека, автора небезызвестных «Воспоминаний»; пьянством и склочничеством — очень многих и в том числе многочисленных героев исторических повестей Качковского[79]; храбростью трусливого начала — Житкевича из романа Чайковского «Шведы в Польше» (1851)[80]; безудержным хвастовством враля, неистощимого на выдумки, он напоминает опять-таки очень многих, но больше всего — Тарабанкевича, одного из персонажей «Бессонной ночи» (1859) Л. Штырмера[81]; и польского магната Кароля Радзивилла, по кличке «Пане Коханку», ставшего, подобно Мюнхгаузену в немецкой литературе, прославленным героем многочисленных произведений польской литературы, в том числе Жевуского, Словацкого и Крашевского. Кроме того, у Заглобы есть много общего с фредровским Папкиным, Борейшей из «Бенёвского» Словацкого[82] и др. Причем самое удивительное, пожалуй, то, что сходство Заглобы с некоторыми из них доходит до полного совпадения, например, ряд его изречений является дословным повторением реплик

---

[77] H. Modrzejewska. Wspomnienia i wrażenia. Kraków, 1957, str. 297.
[78] S. Lam. Henryk Sienkiewicz. Cechy i elementy twórczości. Poznań — Warszawa — Wilno — Lublin, s. a., str. 117.
[79] L. Straszewicz. Zagłoba.— «Kraj», 1901, № 50, str. 8.
[80] K. Wojciechowski. Protoplasta Zagłoby.— W ks.: Henryk Sienkiewicz. Lwów, 1925, str. 118.
[81] S. Pigoń. Jeszcze jeden protoplasta imć p. Zagłoby.— W ks.: S. Pigoń. Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty. Kraków, 1947, str. 314.
[82] J. Kallenbach. Twórczość Henryka Sienkiewicza. Kraków, 1917.

Фальстафа[83], своим обликом он точь-в-точь похож на Тарабанкевича[84], и т. д.

Чтобы выявить эти, казалось бы, очевидные совпадения, ученым понадобилось немало труда и профессиональной изощренности. Что же касается обыкновенных читателей, то от них ускользает традиционность этого персонажа, потому что их внимание поглощается национальным своеобразием его характера. Формальное сходство образа Заглобы с родственными образами других литератур, подчеркивая в нем общечеловеческое начало, лишь усиливает впечатление широты и ёмкости художественного обобщения, ставя его в один ряд с мировыми типами. Вместе с литературными традициями он присваивает и их содержание, а с другой стороны, благодаря многосторонней органической связи с польской жизнью прежних веков и новейшей эпохи (современными прототипами), традиционная форма образа этого героя как бы растворяется в содержании, незаметно переходит в него, облегчая читателям восприятие национального через общечеловеческое. В этом и заключается тот самый *«гениальный тон посредственности»*, о котором говорил Потоцкий[85], смешивая изящную простоту формы с легковесностью, доступность ее содержания даже для посредственного читателя — с посредственностью самого художника. В действительности дело обстоит как раз наоборот: Сенкевич достигал изящной простоты формы, делавшей предельно доступным ее содержание, потому, что он, будучи писателем европейски образованным, свободно владел художественным арсеналом мирового искусства.

Связь «Трилогии» с литературными традициями указывает лишь на то, как вообще использовались Сенкевичем формальные элементы для раскрытия художественного содержания, но еще ничего не говорит нам о конкретном выражении идеи его романов. Это последнее обнаруживается при анализе применяемого им способа обобщения, который, являясь средством достижения определенной цели, тем самым уже непосредственно подчиняется задаче образного воплощения авторской тенденции.

Согласно идее «поддержания духа» основой типизации рыцарских характеров служит в «Трилогии» морально-патриотическая стойкость. Сам принцип типизации основан на укрупнении, преувеличении ведущих свойств натуры каждого героя, т. е. восходит к тому способу генерализации, какой наблюдается у Гоголя, Диккенса и Теккерея, у которых процесс внутренних изменений остается за пределами изображения, вследствие чего герои их произведений почти всегда являются уже законченными, сложившимися характерами с устойчивой, стабильной психологией[86].

---

83 L. Straszewicz. Zagłoba.— «Kraj», 1901, № 50, str. 6.

84 S. Pigoń. Wśród twórców, str. 323.

85 A. Potocki. Szkice i wrażenia, str. 11.

86 См.: Б. Сучков. История и реализм.— «Знамя», 1962, № 3, стр. 180—181.

Действующие лица, вымышленные и исторические, представляются у Сенкевича в частных эпизодах великих событий, причем описание последних в общих чертах согласуется романистом с новейшими историческими исследованиями. Выводимые типы наделяются понятиями, представлениями и чувствами, взятыми из дневников, мемуаров и других документов изображаемой эпохи, что собственно и делает героев «Трилогии» детьми своего века. носителями своеобразной психологии определенного времени. Эмоциональная характеристика действующих лиц сообразуется с их отношением к Речи Посполитой, которое служит одновременно и основанием деления персонажей на два контрастных лагеря поборников добра и зла. Преданность родине, по Сенкевичу, всегда является вдохновляющей силой, укрепляющей веру в победу правого дела над неправым, и в конечном счете служит залогом расцвета нравственной и физической мощи.

В самой общей постановке вопроса эта основополагающая мысль писателя представляется и верной и возвышенной. Поэтому читатель не чувствует никакой фальши в том, что патриотические рыцари торжествуют над своими врагами, проникается сочувствием к положительным героям и привыкает к их победам как к желательному и естественному исходу их благородных усилий. Растравляя любознательность читателей с помощью занимательной фабулы, Сенкевич заставляет их сосредоточивать внимание лишь на выигрышном для него аспекте обозрения событий и лиц. При этом образы героев рисуются им статически. Характеры действующих лиц только раскрываются в похождениях, обнаруживая в непрерывных конфликтах, столкновениях, поединках скрытые в них задатки, те или иные черты, но не меняют своей сущности. Они всегда верны себе, своей изначальной природе, на которую художник, как правило, проливает свет при первой же портретной зарисовке выводимого действующего лица. Поэтому читатели, кстати сказать, и не чувствуют недоверия даже к самым неожиданным выходкам героев, не замечают тех неувязок, той нелогичности поведения, на которые обращала внимание критика, упускавшая, однако, из виду главное — *статический* способ представления, заведомо исключавший показ внутренней эволюции характеров.

Герои Сенкевича интересны своей энергией борьбы на путях к достижению цели, а не становлением их свойств, не своим психологизмом. В данном случае критика, принимая видимость за внутреннюю эволюцию характеров, била мимо цели: она придавала мелким погрешностям существенное значение, какого они на самом деле не имеют, вследствие чего ее мнение оказывалось преувеличенным, не соответствующим ни авторскому способу изображения, ни непосредственному впечатлению читателей. У Сенкевича эволюция героев складывается лишь из последовательного ряда проявлений их неизменной сущности. Исключение составляет разве только один Кмитиц.

Раскрывая характеры польских рыцарей в калейдоскопе военных похождений, романист резко выделяет исключительные рыцарские особенности и гиперболизирует их. Поскольку описание патриотического подвижничества шляхтичей всегда сообразуется с их собственными представлениями, постольку герои Сенкевича выступают в свете воображаемого величия, в романтическом ореоле геройства и славы и из людей обыкновенных превращаются в небывалых богатырей, в полуреальные фигуры. Эту особенность сенкевичевского метода многие и принимали за сказочный стиль изображения[87]. На самом же деле она порождена не влиянием сказочно-эпического стиля, а отвлеченностью патриотической морали Сенкевича, вследствие которой реалистическая типизация характеров необходимо перерастает в романтическую форму обобщения.

Отвлеченность романтического метода не следует только смешивать с недостаточной детализацией, содействующей живому, пластическому воспроизведению действительности — яркой обрисовке реальных сцен, индивидуального облика действующих лиц и т. д. В конкретности такого рода романтики далеко не всегда уступают реалистам. Но выражение лица, внешний облик, жестикуляция, отличительные черты психологического склада, признаки того или иного темперамента и тому подобные детали, с помощью которых достигается живость обрисовки фигур, сами по себе еще не раскрывают общественной природы людей. Так, например, человек огромного роста, худой, необыкновенно сильный, с тупой головой и кротким выражением лица может быть представителем любого сословия, любой нации, любой эпохи. Эти приметные признаки, сильно действуя на воображение, оставляют впечатление яркой индивидуальности, но индивидуальности неопределенной, потому что присущие ей черты суть общечеловеческие — они не опосредуют ее конкретного общественного типа. Реалистический метод отличается, таким образом, от романтического метода не тем, что первый исключает всякую абстракцию, второй — всякую конкретизацию, а лишь относительной степенью детализации условий и лиц, достаточной для того, чтобы можно было распознать в образе социальный тип героя — отнести его к известной общественной группе, народности и эпохе.

Вот этому требованию батальные сцены «Трилогии» в подавляющем большинстве случаев не удовлетворяют как с точки зрения условий, так и с точки зрения характеристики действующих лиц.

---

[87] «Трилогию» нельзя уподоблять сказке. Отличительной чертой сказок, басен и т. п. служит высокая степень иносказательности, превращающая их в форму аллегорических обобщений, приложимых к разнородным фактам и разным эпохам; между тем романы Сенкевича лишены аллегоричности и характеризуются достаточно развитой социально-исторической типизацией, благодаря которой изображенные им герои ассоциируются лишь с определенной средой и временем, по крайней мере в некоторых отношениях.

Обнаруживая в иной связи типичные черты своей среды, герои Сенкевича лишаются их всякий раз, как только попадают в военную обстановку, где они всегда и неизменно выступают исключительно и только в свете своих индивидуальных особенностей, настолько неопределенных, что ими можно было бы снабдить людей любой другой эпохи, например гомеровской. Перевод изображения из плоскости реалистической типизации характеров в план романтической идеализации их исключительных, индивидуальных особенностей в данном случае обеспечивался объективной возможностью — тем, что самобытность, буйство и цельность натуры прежних шляхтичей действительно находились в резком контрасте с пошлостью, трусостью и мелочностью современных господ. Сколько ни бились писатели над созданием положительного образа позитивистского героя, из этого ничего хорошего не выходило — рыцарь буржуазной наживы по существу своему был враждебен всякой поэзии и романтике. Совсем другое дело рыцарь XVII в. Он мог быть опоэтизирован, мог явиться в ореоле романтических любовных похождений и военной славы, личной отваги и мужества. Эту объективную возможность и использует Сенкевич, рисуя одну батальную сцену за другой.

Подобная односторонность объясняется, конечно, не только тем, что в XVII в. Речь Посполитая действительно вела непрерывные войны. Главное — в тенденции художника. Для писателя, стремившегося убедить своих соотечественников в необходимости национального единства для борьбы с внешними угнетателями, первостепенное значение, естественно, приобретала не социально-политическая, а военная история, история борьбы Речи Посполитой с ее внешними врагами. Только при условии обособления военных событий он мог по существу не касаться компрометирующих сторон жизни патриотической шляхты XVII в., мог отмечать их вскользь, лишь по мере потребностей типизации рыцарских характеров, мог сосредоточить основное внимание на их морально-боевом облике и таким путем, не нарушая жизненной правды, благодаря отвлеченному плану художественно раскрыть свою отвлеченную патриотическую идею. Но такое сужение плана, исключавшее многие стороны жизни, важные для понимания психологии тогдашних людей, их общественно-политических отношений и т. д., неизбежно обрекало художника на неглубокое и в общем статическое изображение эпохи, что сказалось также в композиции «Трилогии».

В композиционном отношении «Трилогия» представляет собою «ряд книг», связанных единством авторской идеи, переходными фигурами и временной последовательностью событий. Однако эти события не вытекают одно из другого и не влияют одно на другое. В «Потопе» мы не видим, как отразилась на польском государстве война шляхты против украинского народа; в «Пане Володыёвском» не чувствуем никакой связи между турецкой агрессией и

предшествовавшей ей агрессией шведских феодалов. «Эволюция» Заглобы, Володыёвского и других переходных персонажей тоже не связана с переменой исторических условий. Логика их характеров обусловливается только частными обстоятельствами их похождений, но эпохальные изменения на них не отражаются. Такое же отсутствие исторической обусловленности событий наблюдается и внутри отдельных романов, в чем Прус, анализируя еще роман «Огнем и мечом», упрекал Сенкевича. Не намного лучше обстоит дело и с «Потопом», где главной причиной победы Речи Посполитой в войне со шведами выставляется абстрактная сословная солидарность. Если мы, продолжая анализ в этом направлении, попытаемся установить пределы обобщающей мысли художника, то убедимся, что она не поднимается до политического горизонта канцлера Оссолиньского, короля Яна Казимежа или гетмана Собеского. Эти герои выглядят у него официально трафаретными, худосочными фигурами потому, что для полнокровной обрисовки государственных деятелей, их политической роли, их исторического значения требовалось гораздо более глубокое постижение событий, чем то, на которое был способен писатель. Ему удавались по преимуществу образы рядовых участников, потому что его обобщающая мысль вполне покрывала кругозор Скшетуского, Кмитица, Володыёвского, Заглобы и других таких же частных лиц. Вращаясь в водовороте событий, переходя от одного происшествия к другому, они содействуют развертыванию чрезвычайно широкой картины, состоящей из вереницы ярчайших типов при пестром чередовании батальных сцен, бытовых зарисовок и т. д.

Не закрывая глаза на узость прошляхетского аспекта изображения в «Трилогии», не следует, однако, игнорировать и сильную сторону этого аспекта — его соответствие авторскому складу мыслей и чувств, или творческой индивидуальности художника. В силу своих классовых симпатий Сенкевич, естественно, лучше всего чувствовал людей, родственных ему по духу,— в данном случае шляхтичей XVII в. Пробуждая в нем под влиянием современной тоски по былому могуществу польского государства чувство наибольшей общности с теми, кто защищал отечество, патриотические рыцари увлекали Сенкевича, вдохновляли его фантазию. Он мог превосходно воображать их живыми, проникаться их психологией, как своей собственной, и ярко, колоритно воссоздавать их образы. Общая картина эпохи теряла от этого в правдивости, но в узкой сфере представлений излюбленных героев романиста XVII век предстает перед нами в своей жизненной правде, эмоционально заразительной и потому поэтически обаятельной.

Жеромский, восхищаясь «Потопом», писал: «Сенкевич не умеет нарисовать жизнь наших дедов из XVII века с археологической точностью Крашевского, но он умеет чувствовать так, как чувствовали те. В «Потопе» есть могучее дыхание минувшего века. Это поэтическая картина, эпос во вкусе Ариосто. Отсюда его сходство

с Матейко»[88]. Жеромский великолепно охарактеризовал и своеобразие творческой индивидуальности Сенкевича и заслугу автора «Трилогии» по сравнению с его предшественниками в области исторического романа, в частности по сравнению с Крашевским,— умение чувствовать так, как чувствовали изображаемые лица. А с точки зрения художественной умение заражать читателя чувствами своих героев, вызывать в нем иллюзию того, что переживаемое, испытываемое героями, переживается, испытывается им самим,— это самое главное, самое важное, без чего нет и не может быть подлинной поэзии.

Мы уже отмечали, что у Крашевского беллетризация истории преобладала над ее художественным раскрытием, т. е. переложение внешних фактических связей в образы доминировало над изображением внутреннего мира людей. По сравнению с Крашевским Сенкевич сделал шаг вперед именно как художник, как мастер обрисовки исторической эпохи «изнутри». Он достиг этого благодаря решению той задачи, которая встала перед ним еще во время создания повести «Татарская неволя». Стремясь погрузиться в мир предков и сделать его предметом читательского переживания, автор «Татарской неволи», как мы видели, пытался решить эту задачу главным образом посредством языковой стилизации. В «Трилогии» Сенкевич отказывается от языковой стилизации, или, вернее, отводит ей подчиненную роль по сравнению с фабулой и по существу меняет ее познавательно-изобразительную функцию.

«Трилогия» написана на современном литературном языке, хотя она и производит впечатление старопольской речи. Романист достигает этого эффекта, так сказать, негативным путем: с одной стороны, он избегает нарочитой архаизации стиля, пользуясь крайне умеренно — да и то по преимуществу в диалоге — старопольскими синтаксическими конструкциями и архаизмами; а с другой — он не менее тщательно избегает словаря, не свойственного изображаемой эпохе. Поэтому язык его романов — это действительно язык XVII в. и в то же время изящный современный язык, очищенный от позднейших наслоений, искажений и варваризмов. Решение этой труднейшей эстетической задачи, над которой бились многие предшественники Сенкевича в области исторической прозы,— бесспорная и всеми признанная заслуга автора «Трилогии». «Ему,— говорит Жеромский,— надо отдать пальму первенства как мастеру искусства писать, самой виртуозности выражаться по-польски в письме... Он раскрыл перед нами сокровища семнадцатого века и дал польской литературе шедевр стиля — мы собственными ушами услышали живую речь предков»[89]. И опять-таки он сумел стать новатором благодаря тому, что умело использовал ли-

[88] S. Żeromski. Dzienniki, t. 2. Warszawa, 1954, str. 440—441.
[89] S. Żeromski. Elegie i inne pisma literackie i społeczne. Warszawa, 1928, str. 168.

тературную традицию двоякого порядка. Его собственная авторская речь опирается на достижения романтиков и прежде всего на поэзию Словацкого[90]. Речь действующих лиц — диалог — восходит к сочинениям Рея, Кохановского, Пасека, Твардовского, Коховского и др. Так как эти классики старопольской литературы читались всеми мало-мальски образованными соотечественниками Сенкевича, то последние, великолепно чувствуя какой-то тонкий, едва уловимый налет архаизации, воспринимали его романы легко, свободно, как нечто весьма естественное, безыскусственное. Язык здесь не имеет самодовлеющего значения.

Отказавшись от «натуралистического» копирования речи предков, Сенкевич в то же время сохранил и развил принцип такого построения, при котором точка зрения людей изображаемой эпохи становится композиционной доминантой. Так; если сравнить впечатления Здаяоборского об украинском населении с той характеристикой казаков и крестьян, какую мы находим в романе «Огнем и мечом», то нетрудно заметить, что они совпадают. Разница состоит лишь в том, что в романе субъективная точка зрения людей, родственных герою «Татарской неволи», как бы выворачивается наизнанку, т. е. не только переводится в план несобственно прямой речи, но и объективируется в развернутой панораме картин. окрашенных типично шляхетским мироощущением эпохи. Языковая стилизация утрачивает, таким образом, свой самодовлеющий характер и органически сливается с общехудожественным планом исторической стилизации.

Историческая стилизация, применяемая Сенкевичем в романах. представляет собой, в сущности, не что иное, как генерализацию приема несобственной прямой речи. Суть этого приема заключается в том, что содержание, идущее от персонажа, оформляется в качестве авторской речи. Обычно такие объективированные монологи и диалоги, характеризующие мироощущение различных героев, социальных прослоек, а иногда собирательного, безликого человека данной эпохи вообще, вкрапливаются в повествовательную ткань так, что их, эти объективированные голоса эпохи, нетрудно отличить от авторского голоса. Нередко так бывает и у Сенкевича. Язык его «Трилогии», богатый в диалоге сочными разговорными оборотами, искрится самобытным старопольским остроумием и тонким авторским юмором, оттеняющим отношение художника к героям. Но еще чаще цепь объективированных «голосов» эпохи в ходе повествования сливается у Сенкевича с его собственным голосом настолько, что в конце концов взгляд шляхтичей становится его авторским взглядом на мир и реализуется уже не только в форме несобственной прямой речи, но и подчиняет себе композицию в

---

[90] См.: R. Wojciechowski. Sienkiewicz a Słowacki.— «Polonistyka», 1959, № 6.

целом. В результате внутренний монолог эпохи предстает перед нами в своем объективированном виде, так что мы великолепно слышим живые голоса действующих лиц и постигаем их чувства, но тем не менее не можем составить себе вполне объективного представления о них, потому что такое представление невозможно вне равноправного диалога всех других сословий и прежде всего народной массы. Монологизированный мир Сенкевича — это мир чрезвычайно односторонний и как бы замкнутый в самом себе. Он намного живее и одухотвореннее, чем мир романов Крашевского. Однако в смысле широты исторических обобщений автор «Трилогии» не поднимается над уровнем Крашевского, и потому у него расхождение научности и художественности еще более разительно.

Прошлое, по идее «поддержания духа», должно было дать польским читателям утешение, вдохнуть в них мужество, указать цель и идеал для продолжения борьбы против иноземного гнета. Однако мы не найдем в «Трилогии» изображения народной жизни как основы истории. В этом отношении Сенкевич не был последователем Вальтера Скотта. Отвлеченно понятый им мир людей с богатырскими характерами, могучим духом и непреклонной волей к победе он стремился поднять до эпического величия почти одной силой романтического пафоса. Поэтому многим кажется, что пафос сенкевичевской «Трилогии» роднит ее с исторической трилогией Дюма. На деле, однако, между ними есть существенная разница. У французского писателя героика сопряжена в основном с прославлением товарищеской верности и дружбы, у польского романиста сама эта дружба обусловлена преданностью родине, идеей самоотверженного служения отчизне. Последнее указывает на принадлежность «Трилогии» к жанру эпопеи. Но это своеобразная эпопея, которую можно назвать гимном былому могуществу Речи Посполитой, прославлением величия патриотического духа польской нации. Эпический пафос сенкевичевского произведения восходит к польской эпике XVII в. и опирается на сознательную поэтизацию батальных картин в духе буйной рыцарской фантастики.

С точки зрения литературного процесса значение «Трилогии» состояло в том, что в ней польская литература подытожила свои предшествующие достижения в области исторического романа и вместе с тем обогатила себя рядом приобретений европейской классики. Особенно важное значение имел «Потоп» — наиболее реалистическое произведение «Трилогии», полнее других романов вобравшее в себя лучшие национальные традиции прежних литературных направлений. С появлением «Трилогии» польская литература обогатилась самым совершенным образцом национального романа вальтерскоттовского типа, завершившим его становление.

Способ художественно-исторической стилизации, разработанный Сенкевичем, был с успехом применен им позднее в «Камо грядеши» — в романе о преследовании христиан в языческом Риме. От «Трилогии» этот роман существенно отличается, однако, тем,

что здесь картина выдерживается не только в духе языческого мироощущения древних летописцев, но и в духе библейских, «христианских» представлений. В «Камо грядеши», таким образом, наметилась попытка преодолеть односторонность «Трилогии» и воскресить прошедшее как бы в освещении двух противоположных мировосприятий. Но эта попытка не привела к значительному повышению исторической объективности образа эпохи прежде всего из-за того отсутствия достоверности суждений о раннем христианстве, которое ощущается даже в наше время.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Концепция «Камо грядеши»

1.

В прошлом роман «Камо грядеши» был одним из популярнейших произведений в мире и именно в то время пользовался явным покровительством клерикально-аристократической реакции. Потом эти круги почему-то разочаровались в нем, и роман как-то незаметно был предан забвению. Обзор критической литературы показывает, что такая судьба романа была не случайна.

Первые отклики в Польше на «Камо грядеши» были почти исключительно восторженными. Даже Юзеф Токажевич, при всей своей предубежденности против исторического жанра, не мог скрыть своего восхищения «ослепительной» панорамой «Камо грядеши».

Ю. Токажевич — видный публицист революционно-демократической эмиграции и один из зачинателей польского социалистического движения — в отношении исторического жанра разделял мнение И. Тэна и Г. Брандеса, которые, по его словам, «единогласно отметили в связи с Вальтером Скоттом, отцом этой метизной продукции в историческом романе, что такие склейки (истории с фантазией.— *И. Г.*) не выдерживают ни малейшей пробы времени: расползаются почти назавтра». С этой позиции Токажевич и упрекал Сенкевича в «невольном отступлении с твердой почвы исторических фактов и переходе на неизмеримое поле писательного произвола» [1].

Зато Зыгмунт Самолевич, который в том же 1896 г. специально исследовал вопрос об отражении античного Рима в «Камо грядеши» под углом зрения фактической верности картины, нашел ее безупречной. Он констатировал, что даже того немногого, что он

[1] J. T. Hodi (Tokarzewicz). Sienkiewicza «Quo vadis».— «Prawda», 1896, № 18, str. 211.

рассмотрел, «вполне достаточно для выявления огромной эрудиции Сенкевича, охватывающей все области древней римской жизни» [2].

Весьма оригинальную и тоже восторженную оценку «Камо грядеши» дал Владислав Богуславский. Он был первым, кто попытался связать художественное обаяние «христианской эпопеи» Сенкевича с ее гуманистической тенденцией и подчеркнуть антидекадентскую направленность последней. «Есть, — писал он,— ободряющая надежда и животворящее утешение в этом виде зла, смирившегося перед моральной силой, получившей власть над душами; ум и сердце воздают мзду в том триумфе справедливости и добра, в эпоху, когда европейская мысль, сбиваемая с толку разными сумасшедшими Заратустрами, ища в ненависти сверхчеловечность, отворачивается от слабых, страждущих и согбенных насилием» [3].

Существенную оговорку к восторженным откликам первых критиков «Камо грядеши» сделал Игнацы Матушевский, один из видных теоретиков польского модернизма. В статье 1896 г. «Историческая повесть («Камо грядеши»)» он доказывал, что именно в этом высокохудожественном романе ярче всего проявились как сильная, так и слабая стороны таланта Сенкевича, сильная — в показе язычества, слабая — в изображении христианства. «Насколько языческий мир в «Камо грядеши» вышел красочно, выпукло и живо, настолько же христианский мир выглядит серо, плоско и бездушно» [4]. Матушевский объяснял это, исходя из своей теории врожденных артистических способностей. Согласно его теории, Сенкевич признавался пластиком — художником, превосходно воспроизводившим явления, доступные непосредственному чувственному созерцанию, и очень неглубоко постигавшим мир внутренний, духовный, в особенности же мир мистический. Поэтому картина христианства ему не удалась. Матушевский считал слабостью Сенкевича не то, что он поступался принципами реализма, а то, что он делал это недостаточно решительно,— то, что «автор сделал главной побуждающей силой обращения в христианство «любовь»; но не мистическую любовь, всеобщую, великую, о которой писал св. Павел, а обычное земное чувство, связывающее между собою оба пола» [5].

В 1897 г. со статьей о «Камо грядеши» выступил Тарновский. По его словам, лучше было бы, если бы романисты вообще не касались «святых вещей». «Не только из чувства религиозности и набожности, но и уже с точки зрения самой художественности та-

---

[2] Z. Samolewicz. Tło historyczne w powieści Sienkiewicza «Quo vadis».— «Niwa», 1896, № 52, str. 873.

[3] W. Bogusławski. «Quo vadis» Henryka Sienkiewicza.— «Biblioteka Warszawska», 1897, t. 1, zesz. 1, str. 129.

[4] I. Matuszewski. Swoi i obcy (pokrewieństwa i różnice). Warszawa, 1903, str. 147.

[5] Там же, стр. 155.

кие начинания могут удаваться с трудом...»[6] Однако коль скоро писать романы из «жития святых» берутся даже такие столпы католической церкви, как кардинал Н. Уайзмен, то, значит, нужда велика и было бы несправедливо порицать Сенкевича за его «Камо грядеши», тем более что этот роман бесконечно превосходит нудную «Фабиолу» (1854) английского кардинала. «Из светских вещей более назидательной, сильнее захватывающей читателя религиозным впечатлением и чувством, сильнее побуждающей его к религиозным размышлениям — повторяем — мы не знаем в нашем веке»[7].

Все же воплощение религиозной тенденции в романе Сенкевича не вполне удовлетворяло Тарновского. Он считал большой погрешностью композиции то, что великолепная сцена самоубийства Петрония следует после описания «триумфального» шествия св. Петра на казнь. По мнению критика, это «должно несколько нарушить гармонию впечатления»[8]. Эпилог, в котором описывается смерть Нерона, подчеркивающая мысль о неизбежности крушения деспотизма, Тарновский вообще находил совершенно излишним, т. е. он желал устранения всего того, что ослабляло впечатление религиозного экстаза и мешало перерастанию католической тенденции автора в клерикальную, не связанную с отрицанием старого, прогнившего мира зла и насилия. А что роман таил в себе возможность возбуждения не только благочестивых мыслей, но и настроений протеста против тирании, показывают отзывы читателей, связанных с польским социалистическим и рабочим движением.

В том же 1897 г. видный теоретик правых социалистов Казимеж Келлес-Крауз опубликовал статью под названием «Революционная повесть»[9]. По Келлесу-Краузу, ранние христиане в романе Сенкевича являются настоящими революционерами, борцами против нероновского деспотизма, традиции которых в новейшее время продолжают социалисты. «Ныне старый дух Петра и Павла,— писал он,— живет единственно в рабочем движении, в социализме. Он возрождается, конечно, не в форме религиозного откровения, а в новой научной форме... Впрочем, сам Сенкевич, с тонким чутьем художника, представил всю будущую жизнь, все чудесное христианства не как объективную достоверность, а как субъективную веру тогдашних христиан; он нигде не заставляет читателей верить в то самое, во что верили христиане, и даже в главной сцене встречи Петра с Христом во время бегства из Рима сияющая фигура Спасителя остается видением только самого Петра. Это означает, пожалуй, что он хотел идеализировать не ту именно веру, а веру вообще, веру в добро и справедливость исповедываемой идеи, проводимой деятельности, в ее неминуемое торжество» (LVII, 293).

[6] S. Tarnowski. Studia.., t. 5, str. 276.

[7] Там же, стр. 341.

[8] Там же, стр. 337.

[9] M. Luśnia (K. Kelles-Krauz). Powieść rewolucyjna.— «Naprzód», 1897, № 1.

Если Тарновский, игнорируя объективное звучание романа, всячески подчеркивал благочестивое намерение Сенкевича, его набожность и искренность правоверного сына католической церкви, то Келлес-Крауз поступает как раз наоборот.

Первые отзывы русской критики тоже были весьма противоречивы. Положительную оценку этот роман получил в русской либеральной прессе. Рецензент «Русской мысли» в качестве главных достоинств «Камо грядеши» указывал на высокое художественное мастерство и верность истории. «Вообще,— писал он,— в смысле «документальности» роман Генрика Сенкевича превосходит почти все известные нам романы второй половины нынешнего столетия, за исключением вышеуказанного нами пребывания св. Петра в Риме» [10]. Ф. Мищенко обстоятельно исследовал античные мотивы в «Камо грядеши» и в общем с большой похвалой отозвался о мастерском изображении императорского Рима времен Нерона [11]. Л. Шепелевич с такой же обстоятельностью рассмотрел изображение психологии героев и тоже пришел к заключению, что этот роман «следует считать самым художественным романом, воспроизводящим римское общество при Нероне» [12].

Однако были и такие критики — реакционные и прогрессивные,— которые главным считали авторскую тенденцию в романе и, исходя из нее, оценивали его значение. Так, один из защитников русской церкви Н. А. Колосов хвалил Сенкевича за то, что в его произведении «читатель-христианин прямо видит действие промысла божия» [13]. Неприятным и предвзятым казалось ему только то, что эта религиозная тенденция побуждала католика возвеличивать не православную, а католическую церковь.

В отличие от Колосова А. Богданович, который тоже считал главным в романе авторскую тенденцию, осуждал Сенкевича за реакционность его идеологии и, в частности, за его стремление возвеличить Ватикан. В этом — и только в этом — Богданович был прав. Но за этой правдой он не увидел той, другой правды, что авторская идея «Камо грядеши» отнюдь не сводится к католической тенденции и что вообще идейное содержание художественного произведения нельзя сводить к идеологии автора. По мнению критика, автор «Камо грядеши» являл собой «лучший пример бессилия и бесплодия таланта, если в наши дни последний не обвеян живительным духом демократизма» [14]. В действительности же трудно найти более неудачный пример. З. Венгерова повторила в 1901 г.

[10] М-н. Последний исторический роман Сенкевича.— «Русская мысль», 1896, кн. IV, стр. 180.

[11] Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича.— «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 62—85.

[12] Л. Шепелевич. Исторические романы Генрика Сенкевича.— «Образование», 1898, № 9, стр. 76.

[13] Н. А. Колосов. Папский Рим в двух новейших католических исторических романах. М., 1896, стр. 2—3.

[14] А. Б. Критические заметки.— «Мир божий», 1896, кн. 5, стр. 249.

ошибочное утверждение Богдановича, несмотря на то, что «роман из эпохи Нерона», по ее же словам, продолжал «пользоваться все более и более возрастающей славой» [15]. Венгерова принадлежала к числу тех немногих русских критиков, которые, принимая на веру измышления западноевропейской прессы, бездоказательно утверждали, будто бы «Сенкевич не внес в свою обработку старого сюжета ничего оригинального» [16].

Эти нападки, которые в Италии и Франции перемежались с обвинением Сенкевича в плагиате, не заслуживали бы даже упоминания, если бы не привлекли к себе внимания польских ученых. Благодаря работам Альфонса Бронарского [17] и других была доказана полнейшая несостоятельность подобных обвинений и вместе с тем обстоятельно освещен вопрос об использованных Сенкевичем исторических источниках в «Камо грядеши».

Однако в период наивысшей славы «Камо грядеши» внимание критики привлекали к себе более всего религиозные предрассудки автора. Сдержанное и даже враждебное отношение прогрессивной критики к Сенкевичу главным образом тем и объяснялось, что клерикальные круги стремились использовать успех «Камо грядеши» для пропаганды клерикализма. Итальянский священник Джованни Семерия в специальной лекции доказывал, что роман Сенкевича «поистине является великой апологией христианства» [18]. Он сравнивал этот роман с другими, написанными с той же благочестивой целью, но не имевшими никакого успеха у читателей. Опасаясь дискредитировать похвалами имя писателя, Семерия оговаривался, что, возможно, Сенкевич и не ставил своей целью возвеличивать католицизм. Сама, дескать, историческая правда пленила его воображение, раскрыла ему глаза на истину и вдохнула в него католическую идею. На самом же деле католическая предвзятость Сенкевича была настолько очевидна, что сам папа римский не поколебался послать во время празднования юбилея писателя благословение автору «Камо грядеши». И если позднее католический клир вынужден был умерить свои восторги, то это случилось не вследствие недостатка благочестивых намерений у Сенкевича. Уже Семерия, при всем благосклонном отношении к Сенкевичу, не мог удержаться от замечания, что реалистическое изображение языческого мира производит на верующих неприятное впечатление.

Правда, на первых порах взгляды Семерии, лекция которого, по-видимому, не без содействия Ватикана, была издана на нескольких языках и снабжена напутственным словом генуэзского

---

[15] З. Венгерова. Генрик Сенкевич.— «Образование», 1901, № 11, стр. 44.

[16] Там же, стр. 64.

[17] A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich. Poznań, 1926.

[18] J. Semeria. Apologia Chrystyanizmu i sztuka powieści Henryka Sienkiewicza «Quo vadis». Warszawa, 1900, str. 77.

архиепископа, были господствующими среди католического духовенства. Однако уже в 1901 г. французский священник Террад, рассуждения которого «близки к наставлениям из-за решетки исповедной», в публичной лекции выразил неудовольствие тем, что языческий Рим у Сенкевича изображен реалистически и притом чересчур живыми, привлекательными красками[19]. Сравнивая под этим углом зрения «Камо грядеши» с «Мучениками» Шатобриана, он отдавал предпочтение последним. Ибо, по его наблюдениям, подлинными героями романа Сенкевича являются не христиане, а Петроний. Образ этого ценителя изящного вкуса, который превыше всего ставил земную красоту, казался критику слишком обаятельным, в чем он и усматривал наибольшую опасность соблазна, несовместимого с духом религии.

Не удовлетворял роман Сенкевича и тех приверженцев декаданса, которые сами насаждали католицизм в искусстве. Изображение христианства в «Камо грядеши» они находили банальным, потому что оно совпадало с наивными представлениями верующей толпы, а картина язычества представлялась им тривиальной вследствие своего реализма. В этом отношении показательна точка зрения швейцарского критика Э. Рода. Для Рода нарисованный Сенкевичем образ Нерона служил только еще одним примером банальной трактовки традиционной фигуры императора-комедианта. В то же время он хвалил пьесу итальянского писателя А. Бойто за то, что ее автор освободился от «буржуазных привычек» представлять Нерона «кровожадным снобом»[20] и показал в образе этого чудовища черты подлинно человеческого огорчения и страдания по поводу убитой им матери[21].

С течением времени нападки апологетов империализма на роман Сенкевича становились все более откровенными. Во Франции дело дошло даже до курьезных обвинений автора «Камо грядеши»... в антиклерикализме. С таким обвинением выступил в 1923 г. известный французский публицист Леон Додэ, редактор роялистской газеты «L'Action Française», в которой он поместил о «Камо грядеши» две специальные статьи[22]. Не утруждая себя аргументами, он объявил роман Сенкевича «фальшивым шедевром», посредственной стряпней, лишенной всякой поэзии, художественной фантазии, исторической правды и какого бы то ни было религиозного чувства. Сенкевича он назвал самым непросвещенным, самым

[19] M. Bramer. Obcy o Polsce.— «Przegląd współczesny», 1923, № 15, str. 138.

[20] E. Rod. Le Néron de M. Boïto.— «Revue de deux mondes», t. IV, 1901, p. 221.

[21] M. Bramer. Kilka uwag o «Quo vadis» wśród obcych.— «Przegląd współczesny», 1927, № 57, str. 160.

[22] L. Daudet. La Revision des succés indus.— «L'Action Française», 1.IX 1923; Le type du succés indus. «Quo vadis».— «L'Action Française», 3.IX 1923.

банальным из всех писателей XIX в. Л. Додэ утверждал, что только протекция «La Revue Blanche», по его определению, еврейского, антицерковного органа дрейфусаров, обеспечила польскому роману небывалый успех во Франции. В этой связи один из польских рецензентов заметил, что эта история местами выглядит весьма забавно [23].

Разумеется, выпады роялистской газеты были не случайны.

Перед лицом все более глубокого разложения империалистической верхушки французской клерикально-аристократической клике, стремившейся к монархическому перевороту, не могло нравиться в «романе из эпохи Нерона» открытое и резкое осуждение императорского деспотизма, произвола и морального растления римской знати. Адвокатам империалистической буржуазии, вроде Л. Додэ, это не могло не казаться безвкусным, банальным, лишенным поэзии, правды и даже религиозного чувства.

Нечто подобное мы наблюдаем и в польской прессе. С изменением условий политической борьбы переменилось также отношение правящих классов к «Камо грядеши». Если до возникновения независимого Польского государства нападки на роман Сенкевича исходили почти исключительно со стороны прогрессивных критиков, осуждавших автора за апологию католицизма, то, начиная с 1918 г., все чаще и чаще раздаются недовольные голоса приверженцев панской Польши и католицизма. Тот же рецензент, который находил весьма забавными инсинуации Л. Додэ, не выказывал, однако, ни малейших признаков возмущения ими, хотя они чувствительно задевали национальное достоинство поляков. Напротив, он счел себя обязанным подчеркнуть то, что Л. Додэ не только видный политик, но и «писатель с большой культурой и с большим вкусом» и что к его мнению следует прислушаться [24]. Этот призыв не остался голосом вопиющего в пустыне. В том же 1924 г. католическое издательство св. Войцеха выпустило в свет монографию о Сенкевиче Станислава Ляма. Положив в основу своих рассуждений известную уже нам теорию И. Матушевского о силе и слабости «пластического» таланта автора «Камо грядеши», Лям не ограничился порицанием Сенкевича за то, что христиане изображены слабее, чем язычники, и что чудесное не представляется у него мистическим. Он до предела заострил также высказанный ранее тем же Матушевским упрек в «односторонности» изображения Рима. Эту «односторонность» Лям видел в том, что «положительные моменты истории не отмечены — зато со всей подробностью изображено моральное разложение» [25].

Разочарование поборников воинственного католицизма в романе Сенкевича с каждым годом становилось все сильнее, что в конце

---

[23] M. N. Polonica u obcych.— «Przegląd Warszawski», 1924, t. 2, № 33, str. 454.
[24] Там же.
[25] S. L a m. Henryk Sienkiewicz, str. 82.

концов, по словам С. Папе, привело к результатам, прямо противоположным замыслу романиста [26].

В свете изложенного понятной становится не совсем обычная судьба «Камо грядеши». Проникнутый католической тенденцией роман Сенкевича не мог получить сколько-нибудь широкой поддержки со стороны прогрессивной критики. Но он не устраивал и клерикально-аристократические круги, заметившие в нем осуждение тех самых пороков, от которых не были свободны они сами.

Итак, в прошлом три момента привлекали к себе внимание критиков «Камо грядеши»: авторская тенденция, объективное содержание и художественная форма его воплощения [27]. Но в прошлом они чаще всего рассматривались или порознь, или так, что одним заслонялся другой. Между тем необходимо учесть взаимосвязь этих моментов — только при таком условии можно дать объективную оценку роману и, следовательно, объяснить его популярность в прошлом и его значение для современности.

2.

Тема Нерона и ранних христиан принадлежит к наиболее распространенным в западноевропейских литературах [28]. Она была традиционной также в европейском искусстве. Для Сенкевича, как мы увидим ниже, это имело немаловажное значение.

Роман «Камо грядеши» был задуман Сенкевичем во время пребывания в Риме в начале 1893 г. Живописец Г. Семирадзский, сопровождавший писателя по городу, среди иных достопримечательностей обратил его внимание на часовню под названием «Камо грядеши». Под ее впечатлением у Сенкевича возник замысел написать роман — замысел, который он мог осуществить, по его словам, «благодаря знанию начал церкви» (XL, 141). С весны 1894 г. Сенкевич приступил к систематическому изучению исторической литературы [29]. 15 августа 1894 г., по просьбе ксендза Кашелевского, собиравшего пожертвования на строительство церкви в Закопане, он прочитал отрывок задуманного им романа. Окончательно Сенкевич завершил свою трехтомную «христианскую эпопею» 18 февраля 1896 г.

Даже поверхностные факты этой истории романа (связь его названия с часовней, публичное чтение в пользу церкви и т. д.) показывают, какое чувство вдохновляло писателя. Сам автор «Камо

---

[26] S. P a p é e. Sienkiewicz wielki czy mały? str. 60.

[27] «Одни,— говорит К. Войцеховский,— обращали внимание главным образом на необычайную художественность романа, другие на дух, которым он проникнут» (K. W o j c i e c h o w s k i. Henryk Sienkiewicz, 1939, str. 104).

[28] См.: A. B r o n a r s k i. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 5—9.

[29] «O Sienkiewiczu».— «Kraj», 1894, № 21, str. 16.

грядеши» незадолго до окончания романа, 14 июля 1895 г., писал Константину Гурскому: «Вы, принадлежащие к младшему поколению, возможно, не отдаете себе отчета, что делалось в Варшаве в блаженные позитивистские времена, когда Бог писался с малого „б“, когда рационализм был синонимом разума — и когда даже религиозные люди, менее смелой натуры, как-то стыдливо придерживались идеала и религии. Я не полемизировал с этим настроением прямо — сам даже вертелся в этом позитивистском цветнике. однако был он мне, sans le savoir, противен, особенно же претил моим художественным чувствам... Потом появилось «Без догмата», «Пойдем за ним» — одно было картиной пагубности скептицизма, другое — уже — прямым утверждением. То же самое «Семья Поланецких» и, наконец, «Камо грядеши». Порицали или хвалили, но вещи эти влияли и оставляли впечатление и в конце, а скорее по ходу, содействовали в огромной мере возврату не только идеального, но и прямо религиозного» [30].

Религиозной тенденцией проникнуты все романы Сенкевича, но в «Камо грядеши» ей придается особое значение.

При изучении творческой истории «Камо грядеши» обращает на себя внимание, во-первых, то, что роман был написан раньше «Крестоносцев», хотя его замысел возник у Сенкевича позже. и. во-вторых, что по своей авторской тенденции он непосредственно примыкает к «Письмам о Золя», возникшим в разгар подготовительной работы к «Камо грядеши».

Призывая к борьбе с декадансом, автор «Писем о Золя» предлагал обратиться к религии. Только христианская религия, по его мнению, могла возродить литературу к жизни. Острота, с какой поставлен этот вопрос, и то чувство тревоги за судьбу европейской литературы, которым проникнуты его «Письма о Золя», не оставляют сомнений, что борьба за «оздоровление» европейской литературы была, если не главной, то по крайней мере одной из важнейших причин того, почему «Камо грядеши» в представлении автора оказался актуальнее «Крестоносцев». Говоря словами его статьи о Золя, к созданию «Камо грядеши» побуждало Сенкевича глубокое убеждение в том, что он чувствует «великую и неотложную потребность человеческой души, которая взывает к перемене» (XLV, 147). «Камо грядеши» должно было содействовать такой перемене. Как это ни парадоксально, но декадентскому направлению, многие сторонники которого превозносили католицизм, польский писатель противопоставлял ... «христианское направление». Это значит, что он выступал прежде всего как художник-гуманист, протестовавший против растления человеческих душ, как писатель, ограниченный, правда, шляхетско-буржуазным пониманием задач искусства, но все-таки реалистического искусства, объективно враждебного шляхетско-буржуазной реакции. Только поэтому он и

[30] Цит.: S. Papée. Sienkiewicz wielki czy mały? str. 59—60.

мог столь парадоксальным образом противопоставлять модернизму «христианское направление» и защищать его от влияния западноевропейского декаданса. Таким образом, есть основание утверждать, что замысел «Камо грядеши» связан с борьбой Сенкевича за обновление европейской литературы.

Но религиозная тенденция, связанная с борьбой Сенкевича за «оздоровление» европейской литературы, была не единственной причиной рождения замысла «Камо грядеши». «Это было результатом многих причин,— рассказывает писатель.— Я издавна имел обыкновение читать перед сном древних римских историков...

Как историк сильнее всех привлекал меня Тацит. Вчитываясь в «Анналы», я неоднократно чувствовал, что меня искушает мысль дать художественное противопоставление этих двух миров, из которых один был правящей и всемогущей силой административной машины, другой представлял исключительно духовную силу. Мысль эта привлекала меня как поляка своей идеей победы духа над материальной силой; как художника она увлекала меня великолепием форм, в какие умел облекаться древний мир.

Семь лет назад, во время моего последнего пребывания в Риме, я осматривал город и окрестности с Тацитом в руках. Смело могу сказать, что сама мысль уже во мне созрела; дело было только за тем, чтобы найти отправной пункт. Часовня «Камо грядеши», вид собора св. Петра, Албанские горы, tre fontane довершили остальное.

Возвратясь в Варшаву, я принялся за изучение истории, которое вдохновило меня еще большей любовью к задуманному произведению.

Таков генезис «Камо грядеши» (XL, 137—138).

Сенкевич указывает на сложное взаимодействие многих причин, приведших его к замыслу «Камо грядеши». Из них существенное значение для понимания романа имеют социально-политические, литературно-эстетические и творческо-психологические стимулы.

Начавшееся в последней четверти XIX в. загнивание капитализма ознаменовалось резким обострением противоречий между трудом и капиталом, вызвавшим, с одной стороны, усиление рабочего и социалистического движения, а с другой — тревогу и смятение среди господствующих классов, рост пессимизма, настроений обреченности и безысходности. Наряду с усилением эксплуатации трудящихся и открытым подавлением стачечного движения, профсоюзных организаций, политических манифестаций пролетариата и т. д., монополистические круги широко использовали также средства идеологического давления. Помимо правосоциалистических партий, мощным орудием буржуазии в ее борьбе против революционных выступлений масс стала католическая церковь. Если прежде, когда буржуазия была еще заинтересована в прогрессе, католицизм выступал против нее в защиту феодальной

реакции, то со второй половины XIX в. он все более становится буржуазной религией, освещающей своим авторитетом капиталистическую собственность, классовое неравенство и буржуазное государство. Этот перелом в политике идеологии католической иерархии, сохранявшей многие черты феодализма, был вызван как срастанием самих феодальных кругов с буржуазией, так и стремлением последней покончить с остатками буржуазно-демократических свобод[31]. Не случайно поэтому решения Ватиканского собора 1870 г., провозгласившего догмат «непогрешимости» папы как первосвященника, встретили поддержку и сочувствие со стороны финансового капитала[32]. С наступлением эпохи империализма монополистический капитал полностью подчинил своему влиянию политику Ватикана, ставшего оплотом буржуазной реакции против рабочего движения и социалистических идей. Особенно благодатной почвой для деятельности католического клира были страны, шедшие по прусскому пути развития капитализма, и прежде всего те из них, где массы страдали вдвойне от пережитков феодализма, засилья иностранного капитала и где значительной была прослойка мелкой буржуазии[33]. К таким странам относилась Польша.

Оживление религиозной реакции в Польше было по-разному воспринято видными польскими писателями. Глава варшавского позитивизма А. Свентоховский, верный своим антиклерикальным убеждениям, с прежней публицистической страстностью продолжал защищать науку против религиозных догматов. По словам С. Сандлера, в эти годы из-под пера польского публициста вышло немало замечательных страниц, нацеленных против клерикализма и Ватикана, обличающих религиозный обскурантизм и инквизиторскую практику церкви как в прошлом, так и в настоящем. «Нельзя, однако, пройти мимо факта,— добавляет Сандлер,— что, атакуя, например, религию с научных позиций, он унижался перед ней как орудием «воспитания» масс, что, атакуя клерикализм, прочил приходских священников в духовные руководители «непросвещенных» умов»[34]. В противоположность Свентоховскому М. Конопницкая протестовала против клерикализма с демократических позиций. Правда, выступая в защиту угнетенных масс, она нередко сочетала гневный социальный протест с религиозностью, что было характерно для идеологии обездоленного польского крестьянства. Но когда Польшу стала заливать волна религиозной

---

[31] М. Шейнман. Идеология и политика Ватикана на службе империализма. М., 1950, стр. 10 и др.

[32] Кроме указанного сочинения, см. также «Вступительную статью» С. Старорусского в кн.: А. Мэнхеттен. Ватикан. Католическая церковь — оплот мировой реакции. М., 1948.

[33] K. Grzybowski. Polityczna ideologia Watykanu.— «Kwartalnik historyczny», 1953, № 3.

[34] S. Sandler. Ze studiów nad Świętochowskim. Warszawa, 1957, str. 65.

реакции, Конопницкая не замедлила выступить с рядом антиклерикальных произведений и, в частности, издать свои фрагменты «Из прошлого».

Иначе отнесся к религиозной реакции Сенкевич. Он тоже возвеличивал католицизм не из эгоистического побуждения внушить народу уважение к авторитету церкви, а ради морального оздоровления тех самых привилегированных кругов, которые подвергались нравственному растлению. Конечно, это нисколько не умаляет реакционности его тенденции, но, отмечая это, важно понять, какое значение придавал писатель религии. Ибо одно дело, если религия сознательно используется в целях обмана, и другое дело, если ее по ошибке принимают за средство морального исцеления. С политической точки зрения это вопрос, по меньшей мере, второстепенный. Но он не является таковым с художественной точки зрения, ибо от искренности художника зависит его пафос и стремление к правдивому изображению.

Главное в представлении Сенкевича о значении религии сводилось к следующему. Привилегированные классы, если им дороги интересы отечества и если они хотят обеспечить себе будущее, должны культивировать высокие моральные качества. В современных условиях усиления национального гнета и ожесточения классовой вражды в Польше есть только одно средство уберечь себя от морального упадка и сохранить твердость патриотических убеждений — это по примеру предков уповать на бога и в нем искать надежду и утешение. Иными словами, Сенкевич видел в христианском догмате любви к ближнему залог классового умиротворения, единения для поляков во имя достижения патриотических целей и защиты буржуазного гуманизма. Следовать заветам христианства для него означало то же самое, что поступать по-человечески, о чем он говорит в одном из своих позднейших афоризмов. «Частная жизнь людей покоится на заповеди Христа. Историческая жизнь народов остается еще языческой. И вот доводы. Когда на улице потеряет сознание и упадет человек, люди вперегонки спешат ему на помощь; когда в ходе истории упадет нация, народы наперебой спешат, чтобы ее добить. Христа нет еще в истории; когда он к ней снизойдет, начнется новая эпоха для христианства и человечества» (XL, 64).

Нетрудно заметить, что эти рассуждения автора «Камо грядеши» являются отголоском философии Мицкевича. Мысль о том, что историческая жизнь народов развивается не в соответствии с первоначальным духом христианства, была высказана еще Мицкевичем в «Книгах народа польского». Правда, у Мицкевича под мистической оболочкой трепетала революционная идея, которой нет у Сенкевича. Мицкевич возлагал ответственность за это «извращение» истории на господствующие классы, обвиняя их в эгоистическом стремлении как раз к той самой «частной жизни», которую автор «Семьи Поланецких» считал покоящейся «на запо-

веди Христа». С христианской концепцией истории Мицкевич связал затем идею победы духа над грубой материальной силой. Он считал решающей силой общественного развития борьбу идей, но, несмотря на это заблуждение, правильно утверждал, что победа будет за теми, кто, борясь во имя великой национальной идеи, содействует освобождению порабощенных всего мира. Отсюда он делал вывод, что какими бы могущественными ни были державы, угнетающие Польшу, их грубая материальная сила неизбежно потерпит поражение, если Польша сохранит в себе непреклонный дух свободолюбия и патриотизма. Эта патриотическая идея Мицкевича, разделявшаяся также его современником Словацким, впоследствии не раз вдохновляла польских писателей.

В частности, она нашла свое преломление в повести Крашевского «Рим времен Нерона» (1866), явившейся откликом писателя на поражение польского восстания 1863 г. Изображая могущество Римской империи, порабощавшей народы трех частей света, Крашевский, как и Сенкевич в своем позднейшем романе «Камо грядеши», противопоставляет грубой силе Римского государства духовную силу христиан в период их жестокого преследования. Зверские расправы не только не запугали христиан, но, напротив, способствовали распространению их религии и этим ускоряли разложение былого могущества рабовладельческого Рима. Отказываясь принять участие в заговоре против Нерона, один из героев повести, св. Тимофей, говорит, что христиане будут бороться не оружием, а терпением, покорностью, святостью и что своей непреклонностью духа в годину мученической смерти, своей жертвенной кровью они, как вода, размывающая скалы, сокрушат несправедливость. Хотя, по замыслу автора. его повесть должна была предостеречь общество от примиренческих тенденций, приободрить польских патриотов, обнадежить и подкрепить их волю к борьбе. в сущности. это был шаг назад от традиций шляхетского освободительного движения в сторону примирения с существующей действительностью. Такой же противоречивостью характеризуется и роман Сенкевича «Камо грядеши».

Связь патриотической идеи с темой раннего христианства в польской литературе XIX в. была не случайной. Польский народ за свое вероисповедание в течение длительного времени подвергался унизительным притеснениям со стороны протестантской Пруссии и православной России. Своей политикой религиозных репрессий монархи России и Пруссии как бы уподобляли себя римским цезарям, преследовавшим христиан. Это имело своим последствием то, что в сознании широких масс польского народа защита католицизма стала неотделимой от защиты национальных свобод. Поэтому в Польше не только реакционные, но и прогрессивные деятели, например, Мицкевич, Словацкий, Крашевский и другие, осуждавшие официальную церковь и папство, тем не менее считали верность католицизму выражением польского патриотического духа.

Нетрудно понять, что в преддверии империализма, когда повсюду стали оживляться религиозные настроения, в Польше это оживление должно было быть особенно интенсивным. И Сенкевич тем сильнее поддавался влиянию религиозной реакции, чем упорнее стремился противодействовать упадку своего класса.

Но социально-политические и литературно-эстетические взгляды сами по себе не требуют образной формы. Для рождения художественного замысла необходим еще творческо-психологический стимул — то чувство непреодолимой потребности «излить» душу, которое возникает под давлением впечатляющей действительности. Вот почему при изучении творческого замысла «Камо грядеши» следует обратить внимание на постепенное накопление ассоциаций, образов и впечатлений у Сенкевича.

Отдельные элементы будущего замысла «Камо грядеши» восходят еще к раннему периоду творчества Сенкевича. Так, можно предполагать, что, изображая в романе пожар Рима, Сенкевич использовал свое впечатление о страшном пожаре, опустошившем летом 1875 г. польский город Пултуск. Описание римского амфитеатра, по-видимому, сопряжено с впечатлениями от поездки по Испании, где он наблюдал битвы быков в цирке. «Этой публике никогда не надоедает вид крови и смерти» (XLIV, 234),— резюмировал он свои впечатления. Правдоподобность влияния таких впечатлений на замысел «Камо грядеши» подтверждается тем, что у Сенкевича нередко возникали и более отдаленные ассоциации с жизнью римского общества. В частности, в «Письмах из путешествия» он сравнивает римский амфитеатр с одним из каньонов. При лунном свете вид этого каньона напоминал ему картину после окончания циркового представления: ему казалось, что он видит застывшие тела мертвых гладиаторов. Благодаря таким ассоциациям образы, почерпнутые из книг, приобретали более реальные очертания, оживали и активизировали творческую фантазию. В тех же американских очерках упоминается скваттер Джек, рослый мужчина дикой наружности, которого писатель называет «урсом» — хищным серым медведем. Когда тот, коленопреклоненный, молился в вечерних сумерках, в воображении Сенкевича всплывали образы ранних христиан: «Иногда мне представлялось, что я живу в ранние времена христианства и что вижу пред собой какого-то варвара-кимвра, кладущего к стопам бога суровую душу» (XLII, 53). Этот скваттер, очевидно, и послужил прототипом Урса, героя «Камо грядеши».

Еще русский критик Мищенко заметил, что автор «Камо грядеши» «много правдивее римских сатириков»[35] в обрисовке характера грека Хилона — типа, широко распространенного в римской литературе. По словам критика, в показе Сенкевича «презрен-

---

[35] Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича.— «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 67.

ный graeculus даже и в той ужасной обстановке, в какую кинула его судьба, не совсем освободился от достоинств своей нации»[36]. Надо сказать, что не только Ювенал и его соплеменники питали предубеждение к грекам, о которых они судили по пестрому сброду авантюристов, говоривших на греческом языке, но и некоторые из современников Сенкевича нелестно отзывались о греческом национальном характере. «Новейшие путешественники, которые или длительное время провели в Греции или после более краткого пребывания имеют смелость высказывать категорическое мнение,— писал Сенкевич в очерке «Поездка в Афины»,— в общем высказывают отрицательное суждение о греках» (XLIV, 248). Сенкевич вынес более объективное впечатление, и оно, несомненно, сказалось в трактовке образа Хилона.

То же самое можно сказать о Петронии. В прошлом Сенкевичу делался даже упрек, что его герой — это, «в сущности, современный эстет, и римского в нем только его стоицизм»[37]. Хотя в таком утверждении допущена явная передержка, ее основой все-таки послужила верная ассоциация современности с прошлым. И эта ассоциация свидетельствует не о слабости, а о силе художественной интуиции романиста, умевшего подчеркнуть в образе исторического персонажа черты, знакомые современникам по их собственной жизни. Более того, своим эстетским отношением к миру этот герой в какой-то мере напоминает самого автора. В этом признается сам писатель, говоря, что в нем «слишком много Петрония» (LVI, 110), а вернее — в Петронии немало Сенкевича.

Много черт, напоминающих современных декадентов, можно было бы обнаружить в образе императора Нерона, на что также обращалось внимание прежними критиками[38]. Однако для изучения генезиса «Камо грядеши» более существенное значение имеет сравнение нероновских оргий с жизнью богатого буржуазно-аристократического Парижа в «Письмах Литвоса о Парижской выставке». Описывая ночные кутежи утопающей в роскоши светской публики, Сенкевич заключает:

«Для дополнения картины надо бы только, чтобы среди этой толпы, света, улиц и колонн появился еще полупьяный Нерон на колеснице, запряженной тиграми, и чтобы эта толпа приветствовала его возгласом: «Ave, Caesar dive!»

Перед лицом всего этого, этих «парижских ночей» какой-нибудь заплутавшийся мыслитель, слуга идеи, имел бы право, склоня суровую, бедную голову на грудь, спросить себя: разве это республика? разве это демократия? Но это ни республика, ни демократия. Это неоконченный пир времен последнего Нерона» (XLIV, 49—50).

---

[36] Там же, стр. 68.

[37] З. Венгерова. Генрик Сенкевич.— «Образование», 1901, № 11, стр. 67.

[38] А. Б. Критические заметки.— «Мир божий», 1896, кн. 5, стр. 245.

В 1878 г., когда писались эти строки, Сенкевич смелее нападал на паразитические слои буржуазного общества, чем в годы создания «Камо грядеши». Но это не значит, что ко времени возникновения замысла «Камо грядеши» прежние впечатления исчезли бесследно или что писатель отказался от осуждения развращенной толпы богатых тунеядцев. Сразу же после окончания «Камо грядеши» он пишет в 1896 г. повесть «На ясном берегу». В ней, по его собственному выражению, изображены «Ницца и Монте-Карло вместе с польской аристократией, проигрывающей и подражающей здешнему высшему свету, который в действительности является канальей» (LVII, 288—289). Стало быть, Сенкевич не так уж далеко отошел от критической позиции Литвоса. Поэтому есть основание утверждать, что эпоха Нерона привлекала к себе внимание автора «Камо грядеши» прежде всего поразительным сходством жизни идущего к упадку античного рабовладельческого мира с жизнью господствующей клики загнивающего империалистического общества [39]. Без такой «переклички» эпох фигура Нерона едва ли могла надолго занять его воображение. Тут, несомненно, происходил взаимопроникающий процесс ассоциаций.

С одной стороны, Нерон и его приближенные предвосхищали типы современных выродженцев из привилегированной «канальи». А с другой — сама «каналья» неустанно напоминала о временах Нерона и этим обогащала историческую палитру художника живыми, сочными красками. Благодаря поездкам в Рим и ознакомлению с памятниками культуры, по выражению автора, нагнетавшими «в голову ряд образов» (XLIV, 167), эти разрозненные впечатления сливались в единое, цельное представление, до мелочей конкретное в своих очертаниях. «Странные мысли приходят в голову путешественнику, когда он однажды очутится здесь и станет как бы с глазу на глаз с прошлым,— писал еще в 1879 г. Сенкевич, рассказывая о первом посещении Рима.— Все воспоминания, всё, что он знает из истории Рима, что читал о ней и что, несмотря на силу его воображения, невольно представлялось ему чем-то отвлеченным, попросту какой-то исторической теорией,— здесь приобретает осязаемые формы и выступает как сущая действительность» (XLIV, 164). Пленяя воображение, памятники античной культуры раскрывали перед Сенкевичем тайну жизни создавшего их общества. Непосредственное созерцание этой «заколдованной в камень и мрамор книги великого эпоса» (XLIV, 164) невольно наводило на сопоставление прошлого с настоящим и подсказывало те «странные мысли», которые явились зародышем позднейшей идейной концепции «Камо грядеши».

---

[39] На это обратил внимание еще С. Тарновский. «Нынешнее состояние нашего мира во многом сходно с тогдашним,— писал он,— не сегодня это стало известно, а только с каждым днем становится очевиднее» (S. Tarnowski. Studia.., t. 5, str. 281—282).

Уже тогда, в 1879 г., Сенкевича волновало неверие близких ему кругов в свое будущее. В классической архитектуре, по его словам, видна была «чрезмерная вера древних людей в бренную жизнь, в ее значение и в ее счастье... Средние века утратили веру в бренную жизнь... новейшие теряют ее в будущую... Поистине приходит желание спросить: для чего и чем, наконец, будем жить?» (XLIV, 169). Жить одной лишь верой в бренную читай: эгоистическую жизнь тунеядцев, по мысли Сенкевича, было бы повторять заблуждение древних. Так уже некогда жили все эти «божественные» и обожествляемые люди времен Римской империи, которым воздвигались памятники, «а теперь мраморные члены этих «божественных» часто лежат в кучках хлама и пыли» (XLIV, 165). И уже тогда вид римского амфитеатра наводил его на размышления о моральной победе христиан над жестоким языческим миром: «Здесь также,— писал Сенкевич,— тихо умирали христиане. Потом этот адский хорал криков и стонов, диких и бешеных, отчаянных и покорных навсегда замолк, а над пропитанной кровью ареной в глухом молчании простер руки крест» (XLIV, 171).

С мыслью о крушении гигантской Римской империи связывалась идея противопоставления грубой материальной силе силы духовной. Олицетворением последней, согласно Сенкевичу, была угнетенная Греция. Греция, говорит Сенкевич, не создала великого государства, но зато она дала человечеству пример свободного развития индивидов. В результате могущественный Рим пал под собственною тяжестью, а «Греция не только возродилась в Византийском государстве, но и в самом Риме пережила Рим» (XLIV. 170). Даже эти беглые замечания Сенкевича, высказанные в 1879 г., показывают, что еще задолго до создания «Камо грядеши» у писателя вызревала та концепция, которая позднее легла в основу идейного замысла его романа[40]. Вместе с тем совершался процесс стихийного накопления знаний, впечатлений и образов.

Окончательные контуры замысла «Камо грядеши», как рассказывает сам Сенкевич, выкристаллизовались у него во время изучения литературных источников. Здесь следует обратить внимание на то, что менее всего интересовало прежних исследователей, а именно: какое идеологическое влияние оказывали на Сенкевича изученные им труды по истории древнего Рима.

Помимо трудов польских, немецких и итальянских ученых, Сенкевич прочитал много французских авторов. Ссылаясь на его признание, Бронарский показывает, что французские историки оказали на Сенкевича самое большое влияние. «Жизнь Иисуса» и «Антихрист» Э. Ренана, «Религия римлян от Августа до Антонинов» и «Оппозиция при цезарях» Г. Буасье, «История преследова-

---

[40] A. Stawar. Tło historyczne «Quo vadis».— «Kuźnica», 1948, № 41, str. 3.

ний» П. Аллара, «Античный город» Ф. де Куланжа, «Роскошь времен Римской империи» А. Бодрийяра, «Кровь Германика» Ш.-Э. Бёле — вот далеко неполный перечень прочитанных им работ. Большинство из названных авторов освещало историю христианства с предвзятых позиций, во всяком случае более поверхностно, чем Тюбингенская школа немецких теологов.

Понятно, что из массы прочитанной им литературы Сенкевич отдавал предпочтение древним источникам — римским поэтам, философам и историкам. Из них важно упомянуть фрагменты «Сатирикона», приписываемого Каю Петронию, поэму Лукана Аннея «Фарсалия», сочинения Луция Аннея Сенеки и в особенности его «Письма к Луцилию», «Естественную историю» Плиния Старшего, сатиры Марциала и Ювенала, «Жизнеописание двенадцати цезарей» Гая Светония Транквилла и «Анналы» («Летопись») Тацита, который один оказал на Сенкевича едва ли не большее влияние, чем все остальные авторы, вместе взятые. Поразительное совпадение многих сцен и характеристик у Сенкевича с лаконичными сообщениями Тацита давно уже обращало на себя внимание. Но чем объяснить эту «зависимость» польского романиста от римского историка? Ее нельзя объяснить простым увлечением или преклонением Сенкевича перед авторитетом Тацита — этого «величайшего из мировых историков», «глубочайшего тайновидца человеческого сердца», «трагичнейшего из созерцателей суеты мира», как любила его называть буржуазная историография [41]. Верность автора «Камо грядеши» духу «Анналов» Тацита объясняется прежде всего глубоким сходством в их мироощущении.

Кай Корнелий Тацит (р. ок. 55 — ум. ок. 120) принадлежал к старинной патрицианской знати, которую сам он называл сословием «побежденных». Необходимость сдерживать рабов в эпоху кризиса рабовладельческого строя привела к военной диктатуре цезарей, уничтоживших прежний авторитет могущественных родов республиканской аристократии в сенате. В борьбе за власть победа досталась всадникам — сословию менее знатных людей, наживавшихся на откупе провинций, торгово-ростовщических операциях, строительных подрядах и чиновничьей службе. Разбогатевшие всадники и составляли опору императорской диктатуры. Иногда интересы Империи требовали от правителей гибкой политики компромиссов между враждующими фракциями рабовладельцев. Но чаще всего междоусобица принимала форму открытого физического истребления знатных патрицианских родов. Тацит, по выражению Энгельса, был последним из староримлян «патрицианского склада и образа мыслей» [42]. С горькой иронией рассказывает он о трагической гибели знатных сенаторов, теряющих свое былое пат-

---

[41] А. Пиотровский. Светоний и «Жизнеописание двенадцати цезарей».— Гай Светоний Транквилл. Жизнеописание двенадцати цезарей. М.— Л., 1933, стр. 8.

[42] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 311.

рицианское величие. Его «Анналы» — это сплошной некролог, проникнутый чувством социальной обиды человека, пережившего свою эпоху, примирившегося с неотвратимой судьбой, но не могущего преодолеть своего возмущения злодеяниями императорского двора и своего сословного презрения к «выскочкам» — новым хозяевам жизни.

Отношение Сенкевича к современной ему действительности было во многом аналогично позиции Тацита в античном мире. Он тоже был представителем «побежденных», идеологом патриархальных кругов шляхетства, которые, подобно патрицианской знати, теряли свое былое влияние, уступая место рыцарям буржуазной наживы. Свойственное ему презрение к толстосумам, новым хозяевам жизни, вынужденное примирение с общественно-социальными переменами, чувство острой тоски по старине, где он только и видел настоящих героев своего класса, подлинных представителей «белой кости», и, наконец, страх перед угрозой социальных потрясений — все это роднит его с Тацитом. С римским историком сближала его также приверженность к республиканскому идеалу и ненависть к императорскому деспотизму, к преступлениям современных цезарей, терзавших Польшу.

Известная солидарность польского романиста с аристократической точкой зрения римского историка, конечно, не содействовала проникновенному изображению обездоленных масс, а значит и христианского движения. Но зато это духовное родство помогло ему глубже проникнуться мыслями, чувствами и настроениями привилегированных, представляющих в романе языческий мир. В этом состоит положительное влияние римского историка на автора «Камо грядеши».

Таким образом, замысел «Камо грядеши», претворение которого, по мысли автора, должно было содействовать укреплению благочестия, созрел на основе неизмеримо более широкого и многостороннего эстетического восприятия мира, накопления живых впечатлений, картин и образов, подчас не имевших никакого отношения к религиозной идее писателя. Однако, владея помыслами художника, эта идея сделалась его страстью и причинила ему много огорчений в процессе реализации замысла. «Я отдыхаю после „Камо грядеши“,— сообщал он в феврале 1896 г. одному из ближайших друзей,— только теперь действительно чувствую боль от него. Впредь не буду писать со дня на день для периодических изданий, особенно вещей, так сказочно трудных» (LVI, 61).

Обыкновение Сенкевича публиковать свои романы по мере написания отдельных глав на этот раз стоило ему невероятных усилий.

Ложная тенденция не поддавалась выражению в реальных образах. А такой тенденцией Сенкевичу хотелось пронизать весь роман — ему, кто так нетерпимо относился к попыткам подменять изображение живых характеров олицетворением авторских мыс-

лей! В свете этого становятся понятными многочисленные жалобы Сенкевича на трудности с воплощением замысла, который, по его признанию, требовал от него «склеивания больших вещей меньшими сценками» (LVII, 280).

Что имел в виду Сенкевич под «склеиванием больших вещей меньшими сценками», нетрудно установить сравнением его писем Я. Янчевской от 1892 и 1895 гг. В первом из них он делится впечатлением о книге Ренана «Жизнь Иисуса»: «Впечатление таково, что, если бы кто утратил веру, тот мог бы вновь обрести ее, видя, как этот, умный, впрочем, филистер хочет и не может приспособиться к предмету, который так превышает его, как превышают, например, Альпы какой-нибудь географический инструмент, которым их измеряют» (LVII, 260). Во втором письме сообщается о том нервозном состоянии, в каком находился сам писатель, стремясь преодолеть те же трудности: «Давно живу в огромном напряжении всех сил, потому что вещь, которую пишу, трудна и в таком высоком стиле, что ничего подобного ныне никто не делает. Но именно поэтому необходимо напрячься, чтобы была правда и впечатление реальности» (LVII, 283).

Религиозному воображению Сенкевича крупным планом рисовалась фигура Христа, его апостолы и их паства, и естественно, что ему, как и Ренану, хотелось изобразить эти «большие вещи» в соответствующем им высоком стиле. Но представить продукты религиозной фантастики в реалистических образах так, «чтобы была правда и впечатление реальности», было невозможно, разве только посредством воспроизведения самих верующих с их предрассудками и земными страстями, т. е. путем «склеивания больших вещей меньшими сценками». Так христианская идея Сенкевича столкнулась с его реалистической тенденцией.

3.

Итак, замысел «Камо грядеши» был связан со стремлением автора отстоять так называемое «христианское направление», основой которого была, по его убеждению, реалистическая эстетика в соединении с религиозной тенденцией. При таком сочетании противоречий в мировоззрении автора «Камо грядеши» расхождение между замыслом и исполнением было неизбежно, и оно сказалось как в постановке темы, так и в неодинаковом познавательном значении картин язычества и христианства.

Темой «Камо грядеши» является борьба первоначального христианства с деспотизмом римского государства. Самое общее впечатление, какое оставляет роман,— это предчувствие неотвратимой гибели пока еще могущественной Римской империи, покоящейся на насилии, и чувство моральной победы гонимых христиан, отстаивающих альтруизм. Мысль о правомерности победы непреклонно-

го духа над силой грубого деспотизма Сенкевич внушает, в частности, благополучной развязкой судьбы влюбленных.

История судьбы Виниция и Лигии, осложненная интригами Петрония, императрицы Поппеи, самого Нерона и других, образует сюжетную канву романа.

Как в польской, так и в зарубежной критике давно уже высказывалось предположение, что фабула «Камо грядеши» имеет символический смысл. Истолковать символически ее пытались, в частности, С. Пташицкий [43], Тадеуш Зелиньский [44] и француз Абель Манси, который пошел в этом дальше других. Кое в чем догадки Манси, сходные в главном с предположениями Пташицкого и Зелиньского, представляются правдоподобными. Французский критик считал, что христианка Лигия — самое милое и безобидное существо в романе — является символом «католической Польши, обезоруженной и оккупированной православной Россией и лютеранской Пруссией». Титаническая сила ее слуги Урса, простого и справедливого человека, олицетворяет силу польского народа. В криках возмущенных зрителей, заставивших тирана помиловать лишившуюся чувств жертву, Манси усматривал символ протестующих народов, парализующих волю угнетателей Польши, а в благополучной развязке — предсказание будущей судьбы поляков [45]. Такое толкование не расходится с идейной концепцией Сенкевича и даже может быть подтверждено, в частности, тем, что для него «Лигия была полькой» (LV, 498), т. е. тем, что он считал упомянутых Тацитом лигийцев предками поляков.

Не следует, однако, преувеличивать значения символики. Даже специалисты и те далеко не все замечают ее в романе, не говоря уже о массовом читателе. Поэтому Ян Бацулевский верно заметил, что этот символический подтекст замысла «исчез бесследно» [46]. Идею победы духа над тиранией автор «Камо грядеши» воплощает в живых, пластических образах и картинах. Причем конфликт между язычеством и христианством раскрывается в плане их морального противопоставления. С классовой точки зрения художника такой подход к теме понятен. Но оправдан ли он с объективной точки зрения — вот вопрос, от которого прежде всего зависит оценка содержания романа. Ведь если кто-нибудь, изображая, например, гуситское или рабочее движение, ограничился бы моральным аспектом только потому, что такой аспект раскрытия темы больше всего устраивал его,— эта односторонность была бы равносильна искажению. Правомерен ли такой аспект освещения христианства — на это должна ответить нам сама история.

---

[43] S. Ptaszycki. Ligia-Laszka.— «Głos Polski», 1916, № 46.

[44] Ф. Зелинский. Генрик Сенкевич.— «Вестник Европы», 1918, № 1—4, стр. 10—12.

[45] A. Mansuy. Henryk Sienkiewicz et ses affinités françaises.— «La Pologne», 1924, № 2, p. 46—47.

[46] J. Baculewski. Henryk Sienkiewicz. Warszawa, 1952, str. 39.

Эпоха, к которой обратился Сенкевич, была временем наивысшего расцвета рабовладельческой системы и вместе с тем глубокого кризиса античных «мировых порядков». Длительные гражданские войны, ознаменовавшие закат Римской республики, привели к военной диктатуре императора, моральной опорой которой стало всеобщее убеждение в безвыходности положения. Как форма рабовладельческой диктатуры империя лучше республики отвечала сложившемуся соотношению классовых сил. Поэтому в первые столетия своего существования она сумела укрепить позиции римского государства, покончить с гражданскими войнами, причинявшими колоссальный ущерб всем слоям населения, расширить свою социальную базу среди провинциальной знати и несколько упорядочить торговые отношения, что способствовало развитию отсталых областей Средиземноморья. Возможность для ранней Римской империи обеспечить некоторый прогресс коренилась в неравномерном развитии провинций, из которых значительная часть, прежде всего северо-западных, переживала стадию перехода к более передовому, рабовладельческому способу производства, а старые рабовладельческие районы (Египет, Палестина, Балканский полуостров и сама Италия), где рабство уже экономически не оправдывало себя, вступали в полосу острого кризиса. При таких условиях знаменитый Pax Romana, римский мир, мог поддерживаться лишь за счет хищнической эксплуатации рабов, обрекавшей их на вымирание и приводившей к массовому разорению свободных мелких землевладельцев, и путем свирепого подавления как народных движений, так и политической свободы самих рабовладельцев. В этом и сказывался «полный крах античных „мировых порядков“» [47].

Для рабов, вольноотпущенников, крестьян и городской бедноты «золотой век» был уже позади — в пройденной стадии процветания общинно-родовых отношений или полиса с его рабовладельческой демократией. Показательно, что в ту эпоху стремление к общности имущества, осуждение эксплуатации, общественного неравенства и т. д. характеризовали не столько настроения широких масс, сколько сектантов, не имевших никаких шансов выжить в борьбе за существование. Это объясняется тем, что реальный исторический прогресс, суливший некоторое облегчение участи всех угнетенных, заключался не в возврате к «первозданному раю», т. е. не в реставрации изживших себя институтов коллективной собственности и примитивного бесклассового строя, а наоборот, в их уничтожении, в переходе к рабовладельческому укладу и от него к феодализму, т. е. к новым классовым отношениям, более благоприятным для развития форм частной собственности. Таким образом, крушение старого, античного порядка ставило народные массы перед лицом неразрешимого противоречия между невозмож-

[47] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 211.

ностью жить по-старому и необходимостью добиваться освобождения в рамках отношений частной собственности, т. е. по существу на основе признания эксплуатации одних другими естественным состоянием этого грешного мира. Материальные интересы не способствовали объединению людей, а скорее наоборот, и лишь нестерпимый социальный и политический гнет роднил их в сознании своего ничтожества, общности страданий и одинакового желания избавиться от подавлявшей их грубой силы военного деспотизма.

Однако сопротивление мелких племен и отдельных городов могущественной римской державе угрожало им еще более страшными последствиями. «Где же был выход, где было спасение для порабощенных, угнетенных и впавших в нищету — выход, общий для всех этих различных групп людей с чуждыми или даже противоположными друг другу интересами? И все же найти такой выход было необходимо для того, чтобы все они оказались охваченными единым великим революционным движением»[48]. В действительности такого выхода не было. Он мог быть найден лишь в сфере идеала и веры, лишь в области религии и притом религии космополитической, способной объединить всех страждущих безотносительно к разделявшим их социальным, этническим и государственным перегородкам. Такой религией, увенчавшей единство бесправных народов под властью мировой Римской империи, стало христианство.

Христианство зародилось в недрах иудаизма. Из всех религий, известных народам Римской империи, в иудаизме наиболее сильно проявлялась монотеистическая тенденция. И все же она не привела к его превращению в мировую религию: этому мешал догмат об избранничестве израильского племени. Но на почве иудаизма в Палестине подвизались различные секты, не признававшие авторитета жреческой аристократии и отказывавшиеся от жертвоприношений. По всей вероятности, одна из таких сект, культивировавших эсхатологические настроения, отбросила также и догмат об избранничестве еврейского народа и, соединив универсализм бога Ягве с культом «сына человеческого» в образе мессии, положила начало распространению нового вероучения. «Мессией» (древнееврейское «машиах», которое было переведено на греческий словом «христос») назывался «помазанник». Этим именем титуловали себя не только израильские цари, но и вожди народных движений, преследовавшиеся как чужеземными поработителями, так и собственной жреческой и рабовладельческой аристократией, распинавшей их на крестах. Вокруг образа мессии, выросшего на базе ветхозаветной пророческой литературы и издавна содержавшего в себе черты, общие для переднеазийских культов умирающего и воскресающего божества (Осириса, Адониса,

[48] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 483.

Аттиса, Таммуза и других, да и само имя собственное Иисус восходит к названию такого же языческого божества Иешуа), постепенно складывался миф о едином боге, приносящем себя в жертву ради искупления человечества. Попадая в диаспору, т. е. в среду рассеянных по всему Средиземноморью евреев, которые становились естественными распространителями иудаизма, миф о Мессии (Христе) дополнялся элементами митраизма и других неиудейских культов, а также философских учений, в особенности гностицизма и стоицизма [49]. Наряду с отказом от жертвоприношений, обременительных для бедноты, эта способность к большому синкретизму и обеспечила иудео-христианскому вероучению победу над другими религиями Римской империи. Остальные местные боги были развенчаны тем, что античные народы, считавшие своих богов покровителями только их племени, на горьком опыте поражения убеждались в их бессилии. А римские боги, боги победителей, символизируя чужеземный гнет, вызывали к себе такую же неприязнь, как и культ «божественных цезарей» [50].

Таким образом, лишь христианский бог, вобравший в себя элементы других античных религий, но без их обрядности, оказался подходящим средством для объединения людей, говоривших на разных языках, живших в разных концах мира и при разном достатке — равных только во грехе и страданиях, единых только в общем желании обрести благую жизнь за свои земные муки хотя бы в загробном мире. По меткому замечанию одного из исследователей, «Христос победил потому, что потерпел поражение Спартак» [51]. Безнадежность, действительно, служила источником самых диких суеверий, от которых не были свободны даже такие просвещенные умы, как Тацит. Тем больше внимательных ушей и верующих душ встречалось среди людей того класса, который вследствие своей обездоленности был восприимчивее других ко всякого рода фантазиям о сверхъестественных силах. Особенно привлекательны для обездоленных были иудейские пророчества, обещавшие скорое пришествие Мессии, чудесное избавление всех праведников и возмездие угнетателям. Но если в самой Палестине, являвшейся во времена ранней Римской империи едва ли не единственным очагом активного народного брожения, мессианизм отличался радикальностью и нередко служил аллегорической формой политической агитации [52], то в диаспоре он превращался почти исключительно в морально-мистическое, религиозное учение. Здесь всеобщей политической подавленности соответствовала всеобщая деморализация. Чтобы успешно противодействовать росту отчая-

---

[49] С. И. Ковалев. Основные вопросы происхождения христианства. М.— Л., 1964, стр. 222—224.

[50] Я. А. Ленцман. Происхождение христианства. М., 1960, стр. 84 и сл.

[51] Ш. Эншлен. Происхождение религии. М., 1954, стр. 118.

[52] См.: А. Робертсон. Происхождение христианства. М., 1959.

ния среди масс, новое вероучение по необходимости должно было стать их моральной опорой и утешением, противопоставить растлевающей силе пороков действительного мира нравственно-укрепляющую силу неземных добродетелей.

В том же направлении совершалось и развитие греко-римской философии. Так, у Филона Александрийского, стремившегося объединить Писание с философией Платона, аллегорическое толкование библейских текстов служит основой его учения о логосе, которое поэтому и стало составной частью христианства. Другие же философы придавали первостепенное значение этике. По Диону Хрисостому, например, рабство и свобода — это не социальная, а моральная категория, потому что раб может быть духовно свободным, а господин — рабом своей страсти.

То же самое говорил Эпиктет, который в прошлом был рабом одного из вольноотпущенников Нерона и, несомненно, в какой-то мере отражал настроения угнетенных, и Сенека, один из богатейших людей империи. Отсутствие интереса к социально-политическим вопросам — вот что характеризовало многих мыслителей тогдашней эпохи, хотя в тот период истории Рима эти вопросы стояли как никогда остро. Конечно, в философской форме учение Эпиктета, как и советы Сенеки уважать бедность, мягко обращаться с рабами, избегать политики и треволнений суетной жизни, стремиться к освобождению души от власти бренного тела, дабы приобщиться к идеальной божьей общине, и т. д., едва ли могли иметь успех среди рабов и плебеев. Да и обращены они были не к ним, а к господствующему классу.

Однако те же идеи, облеченные проповедниками в религиозную форму, очень быстро завоевали себе популярность среди обездоленных масс. Не случайно стоическая философия, прежде всего этика Сенеки, которого знаменитый христианский апологет Тертуллиан и не менее известный отец церкви Иероним называли своим единоверцем («нашим»), стала одним из краеугольных камней новой религии. В обстановке повсеместного умственного и морального упадка мораль и мистика даже в философии выдвинулись на передний план.

Итак, раскрывая конфликт христианства с язычеством по преимуществу в моральном аспекте его проявления, автор «Камо грядеши» не расходится с исторической правдой. В самой постановке темы расхождение между замыслом и исполнением обозначилось только в том, что, стремясь к возвеличению христианской религии, романист, однако, отводит ее изображению намного меньше места, чем изображению язычества. В дальнейшем мы увидим, что это чисто количественное соотношение картин играет немаловажную роль при определении объективной тенденции романа. А пока рассмотрим, как моральный аспект раскрытия темы преломляется в отборе деталей, воссоздающих исторический колорит эпохи.

4. Насыщенность мельчайшими подробностями, взятыми из самых различных областей жизни, детализация событий и лиц, их внешнего облика, жестов, интимных переживаний, поступков и т. п. придает художественному произведению ту конкретность, которая делает его содержание чувственно осязаемым. Изображение вакханалии, подготовленной Тигеллином для Нерона на плотах на озере Агриппы, изображение пожара, казни христиан и многих других эпизодов у Сенкевича отличается от описаний Тацита только детализацией, тогда как содержание у них, в сущности, одно и то же. Причем многие исторические события, которым Тацит уделяет особое внимание, для героев Сенкевича становятся «деталями», как для живых людей, имевших лишь частичное, иногда весьма отдаленное отношение к этим событиям, мало их интересовавшим. «Рассказывай лучше, какие слухи идут от парфянской границы,— предлагает Петроний Виницию и тут же добавляет: — Правда, надоели мне все эти Вологесы, Тиридаты, Тиграны и все эти варвары, которые, как утверждает молодой Арулан, у себя дома ходят еще на четвереньках и только лишь в нашем присутствии притворяются людьми. Но теперь о них много говорят в Риме, хотя бы потому, что о чем-нибудь другом говорить небезопасно» (7) [53]. Еще несколько таких реплик в диалоге дяди с племянником, и разговор о Парфянской войне окончен, хотя в то время она была одним из важнейших исторических событий. Но с точки зрения этих людей, а значит и тех проблем, которые решаются в «Камо грядеши», такое превращение больших событий в «детали» правомерно.

Для конкретизации времени действия и колорита эпохи Сенкѐвич обильно (а в первой главе даже с некоторым избытком) вводит в текст повествования латинизмы. Как правило, они обозначают такие своеобразно римские предметы домашнего обихода, сооружения, их части, род занятий и т. д., о чем на другом языке можно дать некоторое представление только путем описания. Иногда романист поясняет эти латинизмы в тексте, но большей частью употребляет их в связи с изображением так, что их смысл становится ясным без комментария. Например, говоря о двух невольницах, обслуживавших Петрония и Виниция, Сенкевич пишет: «...греческие девушки с острова Коса ждали, как vestiplicae, когда придет время укладывать живописными складками тоги господ» (12). Род занятий этих рабынь здесь назван, объяснен и потом показан.

Однако далеко не все латинизмы поддавались такой расшифровке. Нельзя было, например, не огрубляя впечатления, пояснить значение таких слов, как сто́ла — длинное широкое платье, кото-

---

[53] Г. Сенкевич. «Камо грядеши?» Роман из времен Нерона. Перевод М. В. Лаврова. М., 1897. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

рое носили исключительно только матроны, т. е. замужние римские гражданки, соблюдавшие по крайней мере показную благопристойность («castae et pudicae» — «целомудренные и стыдливые»); или пеплум — одежда греческого происхождения, которую носили не только матроны, но и иностранки, и вольноотпущенницы, и женщины легкого поведения. Такие латинизмы, отражавшие весьма характерные особенности быта древних римлян, обладают особой выразительностью и притом важной для темы Сенкевича. Поэтому художник вводит их, полагаясь на осведомленность читателей.

Наряду с характерными латинскими изречениями, названиями домашней утвари, должностей и пр., немаловажное значение для конкретизации эпохи имеют частые упоминания героями романа исторических лиц, не участвующих в действии. Так, Акте упоминает Эпиктета, который рассказывал ей о стоиках. Авл Плавтий расспрашивал о Лигии Эпафродита, одного из известных в истории слуг Нерона, и т. д. Причем чаще всего эти имена фигурируют в речах героев и в авторском повествовании в связи с характеристикой каких-либо эпизодов, обычаев или верований, т. е. они не просто напоминают о времени действия, а подчеркивают типические особенности действующих лиц. Петроний, например, слышал, как Плиний говорил, что не верит в богов, но верит в сны, и находил его убеждения близкими к истине. Виниций, делая признание Лигии, напоминает ей историю Тита, позднейшего римского императора: «Ты ведь знаешь сына Веспасиана, Тита? Говорят, едва выйдя из младенческого возраста, он так полюбил Баренику, что тоска чуть не высосала всю его жизнь... Лигия, и я бы умел полюбить так же!» (33). Не участвуя в интриге романа, все эти исторические деятели: римский полководец Корбулон, стоики Музоний и Корнут, изгнанный муж Поппеи Отон, влиятельный представитель аристократической оппозиции Тразея и другие современники Нерона — способствуют тому, что вымышленное у Сенкевича сближается с исторически достоверным. Петроний не верит в богов, как Плиний Старший, Виниций любит так же страстно, как Тит, и т. д.

Иначе, но с той же целью исторической конкретизации используются в романе частые упоминания древнегреческих философов и ваятелей, описания распространенных в Риме восточных культов и образы античной мифологии. Для римлян той эпохи это было весьма существенной частью их культуры. Мифические образы романа: богиня Кипра Венера, ее хромой супруг, бог огня Гефест, Орест, убивший свою мать, влюбленный в самого себя красавец Нарцисс и т. д. — это не просто «риторические фигуры», как говорит Петроний. Они не только украшают речь, оттеняя ее историческое своеобразие, но и почти всегда в каком-то отношении характеризуют самих героев, их нравы и обычаи. Когда, например, Хилон, напав на след Урса, благодарит за это Меркурия (Герме-

са), покровителя всяческих хитростей, которому он обещал жертву, то тем самым он уже вполне определенно характеризует самого себя: «А теперь слава тебе, Гермес, что ты помог мне отыскать этого барсука. Но если ты сделал это ради двух телиц, белых однолеток с позолоченными рогами, то я не узнаю тебя. Стыдись, аргусоубийца!.. Такой мудрый бог и заранее не предвидел, что ничего не получит! Я обещаю тебе за это свою признательность, а если ты моей признательности предпочитаешь двух скотов, тогда сам ты — третий и, в лучшем случае, должен быть пастухом, а не богом» (161).

Как в отношении к людям, так и в своем отношении к богам Хилон был верен себе: хитрил и изворачивался, доказывая этим, что его неверие в богов было весьма поверхностным и не мешало ему быть суеверным. Да и сам Петроний, который тоже считал не лишним на всякий случай задобрить Асклепия (греческое название Эскулапа), так объяснял свое неверие в этого бога: «Неизвестно даже, чей сын был этот Асклепий — Арсинои или Корониды, а коли мать неизвестна, так что же тут толковать об отце? Кто теперь может ручаться даже за своего собственного отца?» (8).

Как видим, оба они представляли себе языческих богов по своему образу и подобию. Заставляя героев своего романа уподоблять себе мифических героев, автор тем самым подчеркивал зависимость их образа мыслей от исторических условий быта.

А эти условия в свою очередь конкретизируются массой подробностей из бытовой, культурной, социальной и политической жизни Рима. Когда, например, Петроний говорит: «Вся моя фамилия в Риме не превышает четырехсот голов. Впрочем, я думаю, что для личных услуг разве только одним выскочкам нужно большее количество людей» (13), то нетрудно представить себе условия социальной жизни римского аристократа. Понятным становится, что, используя только для личных услуг такое количество рабов, Петроний и Виниций не ставили их ни во что и «так мало обращали внимания на невольниц, как будто бы около них увивались не люди, а собаки» (108). Хилон со своей стороны, подобно римскому поэту Марциалу, жалуется на то, что ныне трудно найти себе патрона, который бы не был скупым и бессердечным. Он же с сожалением вспоминает о «тех временах, когда за обол (мелкая монета.— *И. Г.*) можно было купить столько бобов с соленым мясом, что еле обхватишь обеими ладонями, или кусок козьей кишки, наполненной кровью, такой же длинный, как рука двенадцатилетнего мальчика» (121). По словам Виниция, ему надоело слушать рассказы Плавтия о его победах в Британии (намек на недавнее подавление восстания) и жалобы на упадок мелких хозяйств в Италии. Вкрапленные в авторское повествование и речи героев эти мелкие и мельчайшие подробности из различных областей римской жизни и конкретизируют эпоху Нерона с ее своеобразным историческим колоритом.

При этом количественное соотношение всех этих деталей определяется, естественно, кругом тех проблем, которые ставятся автором. Подробности, относящиеся к быту, нравам и верованиям, в «Камо грядеши» решительно преобладают над всеми другими. Напротив, факты, например, политической жизни упоминаются и в авторской речи, и в речах героев, но так, что они производят впечатление отдельных штрихов, конкретизирующих общий фон повествования,— и только. Так, судя по тому, как испугался и побледнел Нерон, когда Тигеллин пригрозил ему преторианцами, можно составить себе некоторое представление о политической роли наемной армии во времена Империи. Визит сенатора Сцевина к Петронию, которому он намекает о готовности многих патрициев поддержать Пизона, свидетельствует о каком-то аристократическом заговоре против цезаря, и т. п. Подобного рода беглые намеки, конечно, не дают сколько-нибудь ясного представления о политической истории Рима. Их назначение чисто формальное: оживить, конкретизировать картину. Поскольку писатель, ограничиваясь решением этических проблем, не ставил своей задачей изображать политическую историю Рима, постольку формальное использование этих деталей здесь вполне оправдано.

Верный своему принципу изображать историю в ее частных проявлениях так, чтобы они логически сочетались «с колоритом и настроением данной эпохи; чтобы они не противоречили историческим событиям и не оказывали на них преобладающего влияния, а скорее производили впечатление отдельных реальных полосок, из которых была соткана материя тогдашней жизни» (XLV, 112),— верный этому в сущности реалистическому принципу изображения истории, Сенкевич соответствующим образом использует и данные исторических источников. Можно указать три основных способа такого использования фактического материала.

Это, во-первых, тщательный отбор достоверных деталей для лепки образов исторических фигур. Показательным примером этого может служить образ Нерона. Внешний портрет Нерона создан писателем на основе той характеристики его физического облика, которая дана Светонием, а также тех описаний трех различных изображений Нерона (на монете, гравюре и в отзывах очевидцев), которые дал французский историк Ш.-Э. Бёле [54]. Даже такая деталь, как смарагд, служивший Нерону чем-то вроде монокля, заимствована художником из «Естественной истории» Плиния Старшего. Наделяя Нерона страстью гаера, Сенкевич опирался в характеристике его личности, склонностей и характера на отзывы Тацита и Светония. Колоритные зарисовки последнего весьма широко использованы в романе. В частности, у Светония автор «Камо грядеши» нашел нужный ему материал для изображения путешествия Нерона, последних дней его правления и его смерти. Мания

[54] A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 65.

артистического величия Нерона, которую Светоний иллюстрирует множеством анекдотических подробностей, в «Камо грядеши» служит обоснованием «дружбы» цезаря с Петронием. В романе, кстати, есть сцена, где Петроний в момент, когда Нерон, повышая голос, готов был объявить его виновником смерти своей дочери, закрывает ему рот платком и этим жестом притворной заботы о «божественном голосе» цезаря вновь завоевывает его расположение к себе. Эта сцена, превосходно передающая сущность их взаимоотношений, в то же время находит себе реальное основание в рассказах Диона Кассия и Светония о пресловутом платке Нерона. Светоний, в частности, рассказывает, что Нерон, оберегая «свой голос, обращался к солдатам либо письменно, либо через третье лицо и ничего не говорил ни всерьез, ни в шутку иначе как в присутствии учителя пения, который напоминал ему «беречь свое горло и говорить с приложенным ко рту платком». Многих лиц он либо дарил своей дружбой, либо преследовал враждой, смотря по тому, щедры или скупы они были на похвалы ему» [55]. Используя этого рода свидетельства римских историков в моменты острых, драматических ситуаций, Сенкевич, так сказать, лишь варьирует известные факты биографии Нерона применительно к интриге романа. Почти все поступки и речи цезаря либо действительно были им совершены и сказаны, либо упорно приписывались ему молвой, так что роль авторской догадки, выдумки здесь предельно ограничена.

Но не все исторические лица удостоились в свое время такого обстоятельного жизнеописания, как Нерон. В таких случаях, за недостатком достоверного материала, автор «Камо грядеши» применял второй способ. Достоверное в биографии исторических фигур он дополнял вымышленным. Причем вымышленное является у него как бы расширением достоверного, его логическим развитием и опирается на реальные факты из жизни людей той же эпохи. В этом отношении показателен Петроний. Свой рассказ о нем, как заметил Мищенко, польский романист начал с такой же сцены, с какой начинается «Сатирикон» самого Петрония: с описания всех отделений роскошной бани, мытья в ней и последовательности тех манипуляций, каким подвергал себя римский сибарит после сна перед завтраком. Лаконичный рассказ Тацита о характере и судьбе этого человека послужил Сенкевичу только костяком, который в романе обрастает массой вымышленных подробностей, воссоздающих фигуру арбитра во весь ее рост. Каков был круг интересов Петрония, по всей вероятности, выдающегося человека среди своих современников, чем он жил и что говорил — этого, конечно, сейчас не скажет ни один историк. Но художник, опираясь на Тацита, вправе предположить, что автор сатиры, должно быть,

---

[55] Гай Светоний Транквилл. Жизнеописание двенадцати цезарей, стр. 389.

блистал остроумием; что способный человек, составивший себе репутацию леностью, несомненно, был поражен абсентеизмом своего сословия; что «утонченный сластолюбец», который в отличие от большинства мотов «не был грязным развратником»[56] и не унижался перед цезарем, по-видимому, отличался благородной душой и чувством собственного достоинства; что если он даже на смертном одре «не хотел слушать рассуждений о бессмертии души и о философских правилах, а просил почитать ему легкие и приятные стихи»[57], значит он не увлекался модной в то время этикой, но зато увлечение поэзией было у него не обычным; что арбитр в вопросах изящного вкуса должен был сильнее других чувствовать обаяние красоты и что влечение к красоте, вероятнее всего, и было его самой сильной страстью. Следуя такой логике предположений, Сенкевич заставляет своего героя совершать многое такое, чего он, возможно, не делал и не говорил, но что мог бы сделать и сказать в тех ситуациях, в какие ставит его писатель.

Так, например, действительное отношение Петрония к казни рабов Педания Секунда неизвестно. Но что некоторые патриции высказывались против казни — это факт, о котором сообщает Тацит. И нет никаких оснований сомневаться, что Петроний мог быть заодно с ними. Более того, если Петроний, как показывает Сенкевич, действительно глубоко чувствовал красоту жизни, он не мог не испытывать отвращения к подобной варварской резне и при случае должен бы высказаться против расправы с невинными. Смерть Петрония автор «Камо грядеши» описал точно по Тациту, с той лишь разницей, что у него Петроний умирает вместе с Эвникой. Но замечательно, что в основе этого «вымышленного» эпизода лежит реальный случай, описанный тем же Тацитом. Римский историк рассказывает, что жена Сенеки в момент его самоубийства, как и Эвника, решила «умереть с ним» и что «Сенека не хотел противиться ее славному решению»[58]. Петроний тоже не противился «славному решению» Эвники. Чтобы не вдаваться больше в подробности, отметим лишь главное — то, что Петроний во многом напоминает облик самого... Тацита. Тот же старинный патрицианский дух и образ мыслей, то же чувство обреченности и вынужденного примирения с неотвратимой исторической необходимостью при одновременном отвращении к злодеяниям императорского двора, то же высокомерное отношение к плебсу и известное великодушие. Словом, римского историка с известным основанием можно назвать литературным прототипом героя Сенкевича.

Третий способ лепки образов автор «Камо грядеши» применяет при создании вымышленных сцен и героев. От второго он отличается только тем, что в этом случае ни о какой достоверности не может быть и речи. Поэтому сила творческой фантазии, сила

---

[56] К. К. Тацит. Летопись, ч. 1, кн. XVI, гл. 18, стр. 230.
[57] Там же, гл. 19, стр. 231.
[58] Там же, кн. XV. гл. 63, стр. 210.

логических предположений на основе реально исторического становится единственно возможным методом воссоздания эпохи. Показательным примером этого способа может служить хотя бы следующий эпизод. Светоний рассказывает, что во время пения Нерона «выходить из театра не разрешалось даже ради самой настоятельной нужды. Поэтому, как говорят, некоторые женщины во время представления разрешались от бремени, а многие, которым надоедало слушать и восторгаться, удирали, причем, так как городские ворота бывали обычно заперты, либо тайно спрыгивали со стены, либо притворялись мертвыми и их выносили в погребальной процессии»[59]. Описывая гастроли Нерона, Сенкевич обходит этого рода анекдотические подробности, но зато использует их в другой связи. Так, он заставляет Виниция попытаться освободить Лигию из тюрьмы тем же способом, каким удирали те, кого выносили в погребальной процессии. Благодаря безнадежно отчаянному положению девушки анекдотичность полностью снимается и маловероятное становится в высшей степени вероятным. Это, конечно, вымысел, но он намного правдоподобнее «достоверных фактов» Светония.

В специальной работе можно было бы показать, как из таких достоверных деталей вырастают вымышленные фигуры Виниция и Хилона, как, используя упоминание Тацита об одном ребенке, попавшем к римлянам в заложники с матерью и здесь осиротевшем, Сенкевич создает историю Лигии, и т. п. Мы же для краткости возьмем лишь одну из тех сцен, которые вызывали сомнение в их исторической правдоподобности. Так, некоторые итальянские критики упрекали Сенкевича в том, что сцена схватки Урса с туром нереальна. На самом же деле о подобных зрелищах, когда гладиаторы, хватая туров за рога, валили их наземь, рассказывает не кто иной, как Светоний[60]. Точно так же есть указание на то, что присужденных к смерти девушек привязывали к рогам быка, о чем свидетельствует одна из фресок, обнаруженных в Помпеях, а также гравюра под названием «Фарнезийский бык»[61]. Таким образом, при помощи фантазии Сенкевич оживил эти сцены, соединив в одной, в которой нет ничего сверхъестественного или идущего вразрез с историей. Напротив, такие чудовищные, граничащие с дикой фантастикой сцены были весьма характерны: в их изобретении изощрялось пресыщенное воображение рабовладельцев. Они были в духе времени. И так всюду, во всех сценах и эпизодах из жизни античного Рима творческое воображение художника опиралось на реальные исторические факты.

---

[59] Гай Светоний Транквилл. Жизнеописание двенадцати цезарей, стр. 386—387.

[60] Там же, стр. 340.

[61] A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 57—58.

В свое время Сенкевич полемизировал с итальянскими критиками даже по такому частному вопросу, как вопрос о том, существовало ли во времена Нерона Острианское кладбище, на котором тайно собирались христиане. Сомнения на этот счет казались ему посягательством на его научную добросовестность — настолько он был уверен в исторической реальности отобранных им деталей. В настоящее время частные замечания, относящиеся к изображению христианства (а их было больше всего), утратили свое значение. В дальнейшем мы убедимся, что тут дело вовсе не в частностях. Зато частные замечания, относящиеся к истории языческого Рима, заслуживают того, чтобы на них остановиться.

Часть этих замечаний касается так называемых упущений или пробелов в романе. Так, Хмелёвский упрекал Сенкевича в том, что в «Камо грядеши» не видно, на чем держалось могущество Римской империи; что по роману нельзя составить себе представление о заговоре Пизона; что в нем слишком бегло показаны последние дни правления Нерона, и т. д., словом — в том, что в «Камо грядеши» не изображена политическая жизнь Рима [62]. Эти замечания не более справедливы, чем основательны. А основанием для них служит благое пожелание или перечисление всего того, чего нет и что бы могло быть в романе. Скажем прямо: нельзя считать недостатком произведения то, что в нем не показаны какие-то события или стороны хотя бы и очень важные, но не связанные с его идейной проблематикой.

Словом, если мы учтем, что Сенкевич, подобно всем большим художникам, стремился воспроизвести только необходимое для выражения своей мысли, тогда упреки насчет «упущений» отпадут сами собой и вопрос сведется к тому, верно ли и достаточно ли полно показал он жизнь античного Рима в пределах решаемых им проблем.

В настоящее время многие историки отрицают виновность Нерона в пожаре Рима, говоря, что нет никаких улик. Однако римские историки, за исключением Тацита, не сомневались в этом, ссылаясь на упорные слухи, обвинявшие императора в этом преступлении [63].

Противоречит ли вменяемое Сенкевичем Нерону преступление историческому факту, трудно сказать. Но с полной уверенностью можно сказать, что это не противоречит художественной правде, ибо такое преступление вполне согласуется с характером Нерона. Или возьмем другой пример. Бронарский заметил, что любовница Петрония Хризотемида, как Саламбо, носит перстни на пальцах

---

[62] P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym, str. 194—196.

[63] Впрочем, и Тацит не был уверен в невиновности Нерона. Он пишет: «Неизвестно, было ли то преступление цезаря или простая случайность, писатели говорят об этом различно» (К. К. Тацит. Летопись, ч. 1, кн. XV, гл. 38, стр. 191).

ног и что это, по всей вероятности, реминисценция из Флобера, так как римлянки как будто не знали такого способа украшать себя [64]. Прав ли критик, опять-таки трудно сказать. И такой характер носят многие замечания, касающиеся фактической стороны романа. Но если даже кропотливый анализ, кроме как в мелочах, да и то подчас спорных, не показал никаких отклонений содержания от действительности, то это уже говорит само за себя.

Усилиями ученых установлено, что не только картина языческого мира, но и подавляющее большинство сцен, эпизодов, штрихов и деталей из жизни христианства «документировано» Сенкевичем, что он использовал даже новейшие археологические находки [65]. Тем самым было констатировано стремление писателя к верной передаче деталей, что является важной стороной реалистического метода. Но историческая наука не стоит на месте. В своем развитии она не только существенно меняет наше представление о прошлом, но иногда и полностью отметает то, что еще недавно казалось достоверным. Это относится и к картине первоначального христианства в «Камо грядеши», в которой не только классовая, но и историческая ограниченность реализма Сенкевича сказалась сильнее всего.

Как уже говорилось, при изображении эпохи Нерона Сенкевич опирался главным образом на «Анналы» Тацита. В 44-й главе XV книги сочинения Тацита сообщается о том, что, желая успокоить толпы народа, подозревавшие его в поджоге Рима, Нерон ложно обвинил всеми ненавидимую секту христиан и предал их страшной казни. «Сначала,— рассказывается в „Анналах“,— арестовали тех, которые признавались, что принадлежат к числу христиан; потом, по их указанию, бесчисленное множество людей, виновных вовсе не в поджигательстве, а в ненависти к роду человеческому. К казни прибавили еще посмеяние, надевали на них звериные шкуры и травили собаками, распинали на крестах, жгли по ночам, вместо фонарей. Нерон дал для этого зрелища свои сады и праздновал игры в цирке, смешиваясь с народною толпою в кучерском костюме или сидя на колеснице» [66]. О том, что при Нероне «христиане, новый и зловредный вид религиозной секты, подверглись преследованию казнями», говорится также у Светония [67].

Воспроизводя в ряде эпизодов буквально каждое слово тацитовских «Анналов», автор «Камо грядеши» создает потрясающую картину гонений на христиан. Совсем недавно Ярослав Ивашке-

---

[64] A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 136.

[65] Говоря об «археологической верности», Зелиньский пишет, что критики Сенкевича «давно признали, что, если не считать мелочей, от которых никто не застрахован, то придраться здесь не к чему» (Ф. Зелинский. Генрик Сенкевич.— «Вестник Европы», 1918, № 1—4, стр. 7).

[66] К. К. Тацит. Летопись, ч. 1, кн. XV, гл. 44, стр. 196.

[67] Гай Светоний Транквилл. Жизнеописание двенадцати цезарей, стр. 380.

вич, рассказывая о том впечатлении, какое произвела на него монография о Нероне современного польского историка А. Кравчука, писал: «Очень интересны пропорции, какие сохраняет автор „Нерона“ при изложении известных, ставших уже банальными легенд. Людям, воспитанным на „Камо грядеши“, могут показаться убогими данные, какие приводит Кравчук, касаясь пожара Рима и преследования христиан. Но если мы отдадим себе отчет в том, что все описание „факелов Нерона“ и всех его гонений основано на одном-единственном сообщении Тацита (приведенном, впрочем, полностью у Кравчука), то мы поймем, какова мощь писательского воображения, которое, опираясь на столь беглое упоминание, сделанное лишь пятьдесят лет спустя после смерти Нерона, смогло развернуть такую богатую сеть образов — не всегда, как принято говорить, олеографически-приторных, но часто глубоко драматических. Для меня страницы с описанием пожара и мученичества христиан — это самые прекрасные страницы у Сенкевича, и более того — во всей польской литературе» [68].

Мы привели эти слова Ивашкевича, так как его высказывание чрезвычайно знаменательно — не только потому, что оно принадлежит одному из крупнейших современных писателей, но еще и потому, что оно отражает то непосредственное впечатление, какое складывается в результате сопоставления новейших научных исследований с художественным изображением тех же событий у Сенкевича, и тем позволяет определить истинную познавательную ценность его произведения. Действительно, что касается тирании Нерона и обычаев рабовладельческого Рима, зверски истреблявшего сотни и тысячи обездоленных людей по малейшему подозрению и даже просто ради потехи, то с этой стороны нарисованная Сенкевичем картина обладает достоинствами типичности и высокой правдивости.

Не так обстоит дело, к сожалению, с точки зрения истории самого христианства. Сенкевич изображает Рим времен Нерона уже центром вселенской церкви, опираясь, правда, опять-таки на «Анналы» Тацита, в которых говорится, что «пагубная секта» христиан из Иудеи проникла «в Рим, где образовался центр их постыдных и преступных дел». Он и здесь не расходится с Тацитом. Разница заключается только в противоположной оценке самого христианского движения, что вполне естественно. Но при этом Сенкевич истолковывает христианство эпохи Нерона в духе традиций ортодоксального богословия, и с этого начинается разлад писателя с историей.

Правда, говорить о расхождениях автора «Камо грядеши» с наукой нужно с большой осторожностью, ибо к чему, собственно, сводились научные достижения времен Сенкевича в области изучения генезиса христианства?

---

[68] J. Iwaszkiewicz. O Neronie.— «Życie Warszawy», 1966, № 2.

Согласно Энгельсу (а его статья «К истории первоначального христианства», о которой идет здесь речь, была опубликована в 1894—1895 гг., т. е. как раз во время работы Сенкевича над романом), наибольших успехов в области истории раннего христианства достигла немецкая критика Библии, развивавшаяся по двум направлениям. Одно из них представляла Тюбингенская школа (Ф. Х. Баур, Д. Ф. Штраус и др.). Она признавала, что евангелия являются позднейшими переработками утраченных писаний; что из 14 Павловых посланий лишь 4 могут считаться аутентичными (к римлянам, два к коринфянам и к галатам). Устраняя из Нового завета все чудесное и сверхъестественное, она пыталась за мифотворческими наслоениями раскрыть «историческую правду» и на ее основе укрепить теологию. «Этим она дала возможность Ренану, опирающемуся большей частью на нее, посредством того же метода „спасти" еще гораздо больше и попытаться навязать нам в качестве исторически достоверного материала, кроме большого количества более чем сомнительных новозаветных рассказов, еще и множество прочих легенд о мучениках»[69].

Другое направление было представлено Б. Бауэром, самым беспощадным из тогдашних критиков Нового завета. Он впервые серьезно исследовал вопрос о значении для христианства греко-александрийской и вульгарной греко-римской, особенно стоической философии. Однако в противоположность Тюбингенской школе, стремившейся «спасти то, что еще можно спасти», он, по мнению Энгельса, как и другие обличители закоренелых предрассудков, явно хватил через край. Чтобы представить новозаветных авторов плагиаторами Филона и Сенеки, ему пришлось, игнорируя римских историков, отнести возникновение христианства на полсотни лет позже. Местом зарождения христианства он считал не Палестину, а Рим и Александрию. Ошибкой Бауэра считал Энгельс и то, что он превращал евангельские рассказы об Иисусе и его учениках в чистейшие мифы, не имеющие под собой никакой исторической почвы.

Что же касается социальной базы первоначального христианства и его общественно-политических целей, то до Энгельса этой проблемы вообще никто всерьез не ставил. Все споры сводились по сути дела к той или иной интерпретации библейских текстов.

«Итак,— резюмирует Энгельс,— если Тюбингенская школа в неопровергнутом ею остатке новозаветной истории и литературы дала нам предельный максимум того, что наука в настоящее время может еще согласиться признать спорным, то Бруно Бауэр дает нам максимум того, что она может в этой истории и литературе опровергать. Между этими границами лежит действительная истина. Можно ли ее установить при нынешних данных, весьма сомнительно. Новые находки, в особенности в Риме, на Востоке и прежде

---

[69] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 473.

всего в Египте помогут в этом вопросе гораздо больше, чем какая угодно критика»[70].

Энгельс, как видим, весьма сомневался в возможности восстановить истинную картину возникновения христианства при тогдашних научных данных и прямо ставил решение этого вопроса в зависимость от будущих археологических изысканий[71]. Один только момент можно считать достаточно обоснованным тогдашней наукой — тот именно, что представление о первоначальном христианстве как об едином религиозном течении есть не что иное, как церковная версия. Между тем в изображении Сенкевича христианство времен Нерона предстает перед нами как единое, спло-

---

[70] Там же, стр. 474.

[71] Это предвидение Энгельса начало сбываться в наше время в связи с находками в пещерах Кумрана у Мертвого моря (см.: И. Д. Амусин. Рукописи Мертвого моря. М., 1960; изд. 2. М., 1961; его же. Находки у Мертвого моря. М., 1965). Однако несмотря на огромную литературу по кумрановедению, изучение найденных памятников по многим причинам не вышло еще из стадии предварительного исследования, что, разумеется, сказывается на нынешнем состоянии разработки основных проблем происхождения христианства. В частности, в советской науке наиболее тщательно изучалась та проблема, которая менее всего интересовала буржуазную науку и тенденциозно искажалась ее реакционными представителями, а именно, вопрос о социально-политических и идеологических истоках христианства. В этой связи следует назвать в первую очередь труды А. Б. Рановича и прежде всего его «Очерк истории раннехристианской церкви» (М., 1941), итоговую монографию Р. Ю. Виппера «Рим и раннее христианство» (М., 1954), книгу Я. А. Ленцмана «Происхождение христианства» (М., 1960), посмертно изданный сборник статей С. И. Ковалева «Основные проблемы происхождения христианства» (М., 1964), а также статьи К. Б. Старковой, А. П. Каждана, М. М. Кубланова и др. Надо сказать, что достижения советских исследователей христианства могли бы быть значительно бо́льшими, если бы над ними вплоть до последнего времени не тяготел тот пафос обличения закоренелых предрассудков, который, по словам Энгельса, заставлял некогда Бруно Бауэра хватать через край. От подобных крайностей, к сожалению, не свободны и труды наших историков, особенно Р. Ю. Виппера, который относил возникновение христианства к середине II в. н. э. Он все свидетельства античных историков, противоречащие этому утверждению, причислял к интерполяциям и недооценивал значение народных масс в христианском движении. Правда, большинство наших историков не разделяло этого мнения так же, как ныне не разделяет и другой крайней точки зрения, высказанной недавно итальянским ученым А. Донини, по которому христианство возникло уже во II—I вв. до н. э. (А. Донини. Рукописи из окрестностей Мертвого моря и происхождение христианства.— «Вестник древней истории», 1958, № 2). Однако такой разнобой мнений не может не настораживать. Показательно и то, что лишь недавно наши ученые признали правомерность допущения исторических прототипов некоторых евангельских персонажей (Иоанна Крестителя, апостолов Павла, Петра и др.) и отказались, наконец, «от ранее принятых в нашей литературе взглядов о зарождении христианства в диаспоре» (см. рец. Я. А. Ленцмана на кн. С. И. Ковалева — «Вестник древней истории», 1965, № 1, стр. 170). Все это достаточно убедительно свидетельствует о том, что даже при нынешних научных данных ставить вопрос об отношении созданных Сенкевичем картин из жизни христиан к действительности можно только проблематически.

ченное религиозное движение. Модернизированное в духе такого ортодоксально богословского представления первоначальное христианство еще более искажается в романе Сенкевича поэтизацией католической легенды о Петре. В обоснование своих притязаний на руководство всей христианской церковью папство широко распространяло легенду о том, что первым римским епископом был ближайший ученик Христа апостол Петр. Эта легенда находилась в таком вопиющем несоответствии с рассказом «Деяний апостолов», что немецкие и русские теологи без труда уличали католический клир в тенденциозной попытке представить Петра предтечей римских пап[72]. Именно в поэтизации этой легенды сильнее всего сказалась религиозная предвзятость и реакционность тенденции Сенкевича.

Вместе с тем у Сенкевича нетрудно обнаружить и следы того рационализма, который характеризовал Тюбингенскую школу и от нее был перенят Ренаном. Стремление избегать всего чудесного и сверхъестественного характерно и для «Камо грядеши». Это заметнее всего, пожалуй, в трактовке образа Петра, которого автор стремился представить настоящим чудотворцем. Однако никаких сверхъестественных деяний он ему не приписывает. Даже рисуя легендарную встречу Петра с Христом на Аппеевой дороге, он так представил ее, как если бы это было галлюцинацией апостола. С другой стороны, благочестивый самообман христиан, склонных в экзальтации принимать естественное за чудесное, мотивируется их простодушной наивностью, разоблачению которой немало помогает Петроний. Так, когда Виниций приписал спасение Лигии всевышнему, Петроний напомнил ему о заслугах Урса и народа. Такой способ изображения свидетельствует о том, что Сенкевич пытался сочетать художественную обработку католической легенды о Петре с «рационалистическим» объяснением христианской религии, принятым в тогдашней науке.

В этой связи напрашивается вопрос, все ли относящееся к христианству в «Камо грядеши» лишено для нас познавательного значения или же в романе есть какие-то моменты, стороны, которые могут быть признаны верным отражением действительности.

Правильный ответ на поставленный вопрос зависит прежде всего от установления исторической основы новозаветных писаний и, во-вторых, от выяснения того, как пользовался ими романист, ибо всякому понятно, что пользоваться ими в качестве исторического источника можно лишь с величайшей осторожностью. Не

---

[72] Шумиха, поднятая в прессе в конце 40-х годов вокруг останков апостола Петра, якобы найденных в Риме, тоже, как известно, закончилась конфузом. Косвенно провал этой затеи вынужден был признать даже сам Пий XII, по инициативе которого были предприняты раскопки под ватиканскими криптами (Я. А. Ленцман. Происхождение христианства, стр. 47). Робертсон же без обиняков называет всю эту возню Ватикана «мошенничеством» (А. Робертсон. Происхождение христианства, стр. 186).

говоря уже об огромных трудностях, какие ставит необходимость различать многовековые наслоения в библейском тексте, художник, как и ученый, должен хорошо ориентироваться в истории создания Нового завета. А между тем мы даже в настоящее время еще не располагаем ни одной твердо установленной датой составления новозаветных писаний, которые, по свидетельству Цельса, переделывались евангелистами «трижды, четырежды и многократно»[73]. Один лишь «Апокалипсис» Иоанна был датирован во времена Сенкевича с достаточной точностью, хотя и не бесспорной[74]. Но к какой бы дате ни привязывался «Апокалипсис», он во всяком случае, по общему мнению, является документом I в. н. э. и имеет в виду гонения при Нероне. Для Сенкевича, использовавшего его в целях художественного изображения христиан, такая определенность была вполне достаточной, и это дает нам верный ключ к анализу тенденции писателя.

Энгельс придавал важное значение «Апокалипсису» потому, что эта книга позволяет раскрыть характер первоначального христианства. Для нас же она важна еще тем, что ее духом проникнуты проповеди Криспа, одного из героев романа[75].

В каком же виде предстает перед нами христианство I в. н. э. со страниц «Апокалипсиса»? В отличие от посланий Павла, например к римлянам, где верующим внушается: «Всякая душа да будет покорна высшим властям, ибо нет власти не от бога» (13, 1), «Апокалипсис» бурлит пафосом обличения, жгучей ненавистью к Риму, к этому «великому городу, царствующему над земными царями» (17, 18), и предрекает ему гибель. Конец этой «Вавилонской блуднице», миру зла и насилий кажется Иоанну очень близким, но появлению Иисуса должно предшествовать возвращение антихриста в образе зверя, под которым подразумевается Нерон, и испытание людей. Бог явится к людям как гневный судья, чтобы воздать каждому по делам его, и только за возмездием последует избавление праведников и наступит тысячелетнее царство.

---

[73] А. Ранович. Античные критики христианства. М., 1935, стр. 42—43.

[74] Известно, что Энгельс, опираясь на данные Тюбингенской школы, в статье «Книга Откровения» датировал «Апокалипсис» временем царствования Гальбы (9 июня 68—15 января 69 г.). Ныне, однако, выдвигаются аргументы в пользу более позднего времени создания этого памятника. В частности, А. Робертсон, не оспаривая того, что в «Апокалипсисе» отражены события Иудейской войны 66—73 гг., частично связанные также и с Нероном, датирует его все же последними годами царствования Домициана, т. е. примерно 93—95 гг. (Я. А. Ленцман. Происхождение христианства, стр. 198—199, 214 и 295). Ленцман же полагает, что в «Апокалипсисе» следует различать две части, из которых центральная была создана во времена Иудейской войны, а начало и конец написаны позже (Я. А. Ленцман. Происхождение христианства, стр. 118 и 134). И даже Ковалев, вначале очень горячо возражавший Робертсону, в конце концов, вынужден был присоединиться к мнению Ленцмана (С. И. Ковалев. Основные вопросы происхождения христианства, стр. 160, 168 и 219).

[75] J. T. Hodi. Sienkiewicza «Quo vadis».— «Prawda», 1896, N 18, str. 211.

О милосердном Христе, прощающем людей без всякой заслуги, исключительно за их веру в его бесконечную благость, здесь нет ни слова. Вообще Иоанн не говорит ни о крещении, ни о втором таинстве (причащении), ни о святой троице — догматика у него представлена лишь в зародыше. Зато здесь есть сознание того, что борьба идет со всем миром; есть радость борьбы и уверенность в победе, совершенно утраченные позднейшим христианством. Ниже мы увидим разительное сходство Криспа с автором «Апокалипсиса» в этом отношении, а с другой стороны, не менее существенное различие в символах их веры. Если герой «Камо грядеши» сознает себя вполне ортодоксальным христианином, то автора «Апокалипсиса» сближает с позднейшим христианством только проповедь аскетизма да идея искупления. Последняя, собственно, и отличает пророчество Иоанна от иудаизма, хотя сам он не только не отделяет себя от него, но, даже, напротив, нападает на других за отступничество от «истинной веры». Судя по этим нападкам, новая религия в период создания «Апокалипсиса» еще вполне не отделилась от иудаизма; она была смешанным иудео-христианским движением, расколотым на различные секты, отчаянно боровшиеся между собой за власть над душами верующих. Сам Иоанн (а вернее тот автор, который скрывается под этим именем и который, разумеется, считает себя истинным пророком) гневно осуждает как отступников неких николаитов, подвизавшихся в Эфесе и Пергаме; клеймит, кроме них, еще «лживых» эфесских проповедников, «которые называют себя апостолами, а они не таковы» (2, 2), и пергамскую секту Валаама, вводившего «в соблазн сынов Израилевых, чтобы они ели идоложертвенное и любодействовали» (2, 14). В таких же грехах обвиняет он и секту в Тиатире во главе с «Иезавелью, называющей себя пророчицею» (9, 20). Наконец, говоря о верующих Смирны и Филадельфии, он предает анафеме «тех, которые говорят, что они иудеи, а они не таковы, но — сборище сатанинское» (2, 9 и 3, 9). Это «сборище сатанинское» поразительным образом напоминает последователей Павла, которые не раз устами своего учителя заявляли в его Посланиях, что они, представители диаспоры и эллины, считают себя лучшими иудеями, чем палестинские пророки. С другой стороны, и в так называемых соборных посланиях, приписываемых Иакову, Петру, Иоанну и Иуде, тоже содержатся намеки на какие-то трения с Павлом. Так, автор Второго послания Петра говорит, что «во всех посланиях» Павла «есть нечто неудобовразумительное», пагубное по своим последствиям, и призывает не увлекаться «заблуждением беззаконников» (3, 15—17).

Основываясь на анализе подобных наблюдений, А. Робертсон пришел к заключению, что в первоначальном христианстве сталкивались два антагонистических направления: петристское, представлявшее в основном радикальную иудейско-плебейскую тенденцию, и паулинистское, проникнутое духом гностицизма и по су-

ществу своему оппортунистическое. Робертсон полагает даже, что преследования христиан при Нероне отчасти провоцировались взаимными обвинениями самих главарей враждовавших группировок и что Павел (которого, как считают, казнили в 66 г.) закончил свою жизнь, по-видимому, неудачником, от которого все отступились, кроме Луки. Правда, паулинизм, решительнее других противопоставлявший себя иудаизму и в этом смысле являвшийся уже «чистым» христианством, в конце концов победил, но не сразу. Еще в середине II в. н. э., когда христианство, кроме второстепенных, было представлено такими влиятельными течениями, как гностики, маркиониты и монтанисты, фигура Павла была крайне непопулярна. А эбиониты, т. е. иудео-христианская секта «бедняков» Палестины и Сирии, боровшихся против гностиков, осуждали Павла за вероотступничество. Лишь в период складывания монархического епископата, захватившего руководство церквами благодаря материальной поддержке со стороны имущих слоев населения, паулинизм взял верх над другими тенденциями, и тогда-то произошло посмертное примирение Павла с Петром в рассказе «Деяния апостолов». Это примирение, достигнутое по воле клира, со стороны последнего было уступкой плебейским традициям христианства — таким же вынужденным компромиссом, как и включение в канон «Апокалипсиса» Иоанна. Верна ли гипотеза А. Робертсона, трудно сказать. Впрочем, для нас важны не детали, ибо мы не знаем пока даже того, посещал ли Петр когда-нибудь Рим, и вообще ничего достоверного не знаем об исторических Павле и Петре, кроме того, что, если они и существовали, то наверняка были не такими, какими рисует их церковная традиция. Для нас важно другое, а именно, что противоречия между «Апокалипсисом» Иоанна и остальными новозаветными книгами, равно как и расхождения между посланиями самого Павла, где он держится независимо и даже вызывающе по отношению к иудейским ученикам Христа, и «Деяниями апостолов», в которых он признает авторитет Петра и проповедует в полном согласии с ним, что эти и некоторые другие факты уже привлекали к себе внимание Тюбингенской школы[76] и анализировались Бауэром. Значит, к моменту работы Сенкевича над романом они были уже обобщены наукой. «Легенда о христианстве, которое якобы сразу и в готовом виде возникло из иудейства и которое из Палестины покорило мир своей раз навсегда установленной в главных чертах догматикой и этикой, оказалась полностью развенчанной со времени Бруно Бауэра; она может прозябать еще только на теологических факультетах и среди людей, которые хотят „сохранить религию для народа“, даже в ущерб науке»[77]. Таким образом, у нас есть все основания утверждать, что Сенкевич, хотя и старался избегать в своем романе нелепых противоречий и признания биб-

[76] См.: А. Робертсон. Происхождение христианства, стр. 147.
[77] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 473—474.

лейских чудес, однако делал это так, чтобы отстоять вразрез с наукой некоторые концепции Нового завета. К чему привела его такая тенденция, покажет нам анализ типизации созданных им образов.

5.

В центре внимания Сенкевича стоят этические проблемы. Поэтому и сюжет его романа построен на моральном конфликте из быта Римской империи. Соответственно этому моральные качества его героев становятся основой типизации их характеров. Писатель стремился к созданию вполне определенных, отвечающих его идее типов — моральных типов. Это первое, что следует заметить о принципе типизации в «Камо грядеши».

В «Камо грядеши» противостоят друг другу два мира: языческий и христианский. Первый из них представлен, с одной стороны, Петронием, с другой — Нероном и примыкающими к ним историческими персонажами — Поппеей, Акте, Тигеллином, Авлом Плавтием и другими, в том числе вымышленными: Хризотемидой, Эвникой и т. д. Второй мир представляют, с одной стороны, апостолы Петр и Павел, с другой — пресвитер Крисп, фигура вымышленная, а также масса христиан, среди которых Помпония Грецина является исторической личностью, Лигия, Урс и почти все остальные — вымышленными героями. Роль посредников между двумя мирами играют две центральные фигуры из числа вымышленных: Виниций и Хилон. Анализ типизации главных действующих лиц романа должен дать нам представление о сущности конфликта между ними и конкретизировать идею романа.

Самой яркой фигурой романа является Кай Петроний. Поклонник красоты и изящных искусств, утонченный сластолюбец, эпикуреец по складу жизни и скептик по образу мыслей — таков арбитр элегантности. Эстетское отношение к миру и людям является самой характерной особенностью этого человека. Сенека говорил о Петронии, что тот не знал разницы между добром и злом, но стоило доказать ему, что поступок его некрасив, он стыдился. Эстетическое чувство заменяло ему мораль и не раз побуждало его порицать Нерона за такие поступки, на которые моралист Сенека смотрел сквозь пальцы. Но это же чувство побудило его отправить в эргастул — каторжную тюрьму для рабов в римских поместьях — своего привратника только за то, что тот неэстетически бранился с клиентами.

Увлечение красотой является не только индивидуальной особенностью Петрония, резко отличающей его от других героев. В этой индивидуальной форме проявления личности Петрония своеобразно выражалась эгоистическая жажда наслаждений, присущая многим представителям его сословия. Поэтому стремление

к красоте является вместе с тем типичной чертой его характера. В романе это подчеркивается, в частности, тем, что для Петрония увлечение красотой и поэзией было такой же страстью, какой для других пресыщенных жизнью были грубые чувственные наслаждения.

«Мы покорили весь мир и имеем право веселиться» (251),— говорит Петроний. Одобряя выбор Виниция, он, однако, находил унизительным для патриция жениться на заложнице ради ее красоты. «Не для того мы влачим на веревках варваров за своими колесницами, чтобы жениться на их дочерях» (37). Рабы в его глазах — только вещи, и, разумеется, он предпочитал окружать себя самыми красивыми из них. Но при всем своем пристрастии к красоте он считал неслыханной дерзостью, чтобы красавица-рабыня посмела ослушаться его — в этих случаях он «не жалел наказаний, каким, по тогдашним обычаям, подвергались невольники» (109). Словом, это не просто эстет, а эстет патрицианского толка и притом нероновского времени.

Во времена Римской республики ни один патриций не посмел бы с таким высокомерием третировать народ, с каким третировал его Петроний. Влечение к красоте, предохранявшее его от низости, незаурядный ум находчивого человека, чувство собственного достоинства, искренность, по крайней мере там, где можно было не притворяться, и, наконец, мужество перед лицом смерти — все это поддерживает в читателе симпатию к нему. Во всех поступках Петроний верен себе, и его речи всегда точно выражают его характер. В его образе Сенкевич показал тип старинной римской аристократии, обескураженной самовластием цезарей и совершенно неспособной к активной борьбе с общественным злом. Язвительные насмешки над Нероном в кругу друзей и безопасная ирония в его присутствии являются едва ли не единственным выражением протеста Петрония против разнузданного военного деспотизма [78]. В остальном Петрония характеризует полнейшая безучастность к делам государства. Отстраненная от политической власти, утратившая всякий интерес к общественной жизни, рабовладельческая аристократия довольствовалась частными интригами, роскошью домашней обстановки и погоней за наслаждениями. В изображении Сенкевича Петроний был только лучшим представителем этой вымирающей рабовладельческой аристократии и поэтому должен был погибнуть вместе с нею. Таков идейный смысл образа Петрония — типичного эстета времен Римской империи.

Типическое есть прежде всего особенное, видовое. Являясь особенным, опосредующим связь единичного с общим, типическое позволяет по отдельному образу заключать о массе сходных яв-

—

[78] Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича. «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 66.

лений, от конкретно-чувственного представления переходить к суждению. Поэтому мы вправе утверждать, что, показав неизбежность гибели Петрония, Сенкевич вместе с тем осудил и то, что было общего у эстетствующих декадентов XIX в. с его героем[79].

Если Петроний является лучшим представителем вырождающейся рабовладельческой аристократии, то Нерон воплощает самые омерзительные стороны ее. С Нероном мы знакомимся в романе накануне пожара 64 г., т. е. в тот период его правления, когда он, кроме многих других преступлений, имел за собой убийство своей матери Агриппины Младшей, отравление сводного брата Британика, умерщвление жены Октавии — словом, когда он дал полную волю своим низменным страстям и зверским инстинктам. Грубый деспотизм, который у других ограничивался правом распоряжаться жизнью рабов в пределах их владений, у императора не имел границ, и, соответственно, неограниченное развитие получили у него и все остальные склонности и привычки, господствовавшие в этом мире сказочной роскоши и тунеядства. «Каков мир, таков цезарь» (279),— говорит Виниций. Нерон — это тип римского деспота, не ограниченного в своем произволе.

Но этот произвол и деспотизм проявлялись у него в ярко выраженной индивидуальной форме, соответствующей его характеру самовлюбленного фигляра, грязного развратника и садиста. Он, как и Петроний, увлекался искусством, с той лишь разницей, что арбитр был истинным ценителем красоты, чувство которой облагораживало его характер, тогда как цезарь был только маньяком; и поэтому у него та же эстетская страсть, при его неограниченной власти, давала противоположные результаты.

Это странное сочетание в лице цезаря «бездарного комедианта», из любви к искусству способного на любые злодеяния, и лицемерного правителя, из страха перед народом старательно заметавшего следы своих преступлений, очень занимало Петрония. «Мне самому не один раз приходило в голову, почему всякое преступление, хотя бы оно было велико, как цезарь, и так же, как он, уверено в своей ненаказуемости, всегда стремится прикрыть себя законом, справедливостью и добродетелью?.. Нерон ищет оправданий, потому что Нерон — трус. Но, скажем, Тиберий,— он не был трусом, а все-таки оправдывался в каждом своем проступке. Почему же это так?» (50). Петроний не понимал этого и, желая узнать, что пересилит в Нероне: трусость правителя или тщеславие артиста,— поплатился жизнью.

Между тем Нерон в этом отношении не только не был исключением, но мог бы поспорить с любым другим тираном. Чем упорнее держался слух в народе о его преступности, тем бешенее расправлялся он с христианами и, напротив, чем больше невинных

[79] На сходство Петрония и Хилона с современными декадентами указывает, в частности, П. Хмелёвский (Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym, str. 188—189).

падало жертвой его лютой злости, тем меньше верил ему народ. Он мог истреблять христиан физически, но он не мог победить их морально. Моральная победа в этой борьбе досталась его противникам.

В образе римского императора Сенкевич показал не только типичного тирана, но и типичного представителя римской аристократии периода ее упадка, ее морального, бытового и политического разложения, когда значительная часть господствующих классов в предчувствии своей обреченности была охвачена лихорадочной жаждой забвения, погоней за удовольствиями, в чем бы они ни проявлялись. Принцепс Нерон был первым среди равных, толпившихся у подножия его трона, и мог позволить себе больше и на виду у всех делать на свой манер то, что другие рабовладельцы делали в меру своих возможностей и по-своему за дверями своих роскошных вилл и дворцов. Дворец Нерона — это рабовладельческий мир в миниатюре. Нерон потому и типичен, что все склонности праздно живущих господ достигают у него своего предельного развития, в силу чего он и становится показательным для них. Гибель Нерона была предрешена, во-первых, его принадлежностью к этому заживо гниющему обществу и, во-вторых, тем, что, наделенный неограниченным самовластием, он неудержимо катился по пути все новых и все более чудовищных злодеяний, пока не пал под их тяжестью. Он погибает, таким образом, в силу внутренних причин, предопределивших падение привилегированного языческого мира. К этому сводится объективная идея образа Нерона.

Опираясь на общеизвестные факты увлечения Нерона артистической деятельностью, Сенкевич не случайно обрисовал его с этой стороны, как не случайно заострил в нем черты тирана. И то, и другое в эпоху империализма, особенно для Польши, стонавшей под чужеземным игом, было чрезвычайно актуально. Конечно, было бы вульгаризацией утверждать, как это делала, например, Венгерова, что в Нероне изображен тип современного декадента или, добавим от себя, современного монарха. В образе Нерона, разумеется, представлен римский цезарь, и никто другой. Но этот образ конкретно-исторической личности цезаря типичен как своими чертами выродженца, напоминающими крайности декадентов XIX в., так и своими повадками неограниченного деспота, общими у него и с русским царем, и с австрийским императором, и с немецким кайзером.

Петроний и Нерон — это лишь две крайности идущего к упадку языческого Рима. А между ними располагается целая вереница эпизодических персонажей, каждый из которых, обладая своим собственным индивидуальным характером, по-своему выражает свойственную всем им психологию вырождения. У Вестина, одного из придворных, говорившего только о снах и гаданьях, это проявляется в крайнем суеверии и не менее разительном низкопоклон-

стве, подчеркивающем подлое пресмыкательство аристократии перед «божественным» цезарем. Вителий, «эта бочка сала», как называет его Нерон, олицетворяет чревоугодие. У женщин этого круга, таких, как Нигидия и особенно Кальвия Криспинилла, известная всему Риму своей баснословной распущенностью и неоднократными разводами, пресыщенность жизнью приводит к проституции. Причем болезнью отживающих классов поражены не только отрицательные, но и положительные типы привилегированного общества. Если у Тигеллина, угодливого и завистливого вольноотпущенника, его порочность выражается в кровожадности и алчности хищника, поощряющего самые зверские инстинкты Нерона, чтобы тем надежнее держать в своих руках цезаря и должность начальника претория, то у Авла Плавтия, гордого своей незапятнанной патрицианской честью, порочность выражается в бессилии противодействовать злу.

Историческую обреченность языческого Рима Сенкевичу удалось раскрыть глубоко и объективно — в ярких реалистических образах и картинах. Но старое общество погибает не по доброй воле. Его добивают им же порожденные силы, которые, вступая с ним в конфликт, привлекают на свою сторону все здоровые элементы. Язычество — это лишь одна из спорящих сторон в конфликте. Удалось ли автору с такой же глубиной и объективностью показать необходимость победы христианства — второй из спорящих сторон?

Здесь прежде всего надо обратить внимание на внутреннюю связь между ними, ибо за внешним столкновением общественных сил, в какой бы форме это ни проявлялось — в моральной, религиозной, политической и т. д.,— всегда скрывается внутреннее противоречие. Из героев романа роль посредствующих звеньев между язычеством и христианством играют Виниций и Хилон. Оба они, будучи закоренелыми язычниками, в конце концов становятся на сторону христианства. Поскольку они являются не только главными, но к тому же и единственными героями романа, которые переходят из одного лагеря в другой, постольку от объективного значения их образов, типичности их характеров и путей их обращения в новую веру зависит ответ на вопрос, насколько глубоко раскрыл Сенкевич процесс зарождения христианства в недрах старого общества и, следовательно, насколько объективно показал он необходимость победы христианства.

Указывая на известное однообразие характеров и фабул у Сенкевича, русский критик А. Богданович писал: «В одном случае его Виниций, квирит из рода в род и военный трибун,— это старый знакомый Кмитиц из романа «Потоп», буйный шляхтич и вояка XVII века, рыцарь без страха, но с большим упреком... История Виниция — это буквальное повторение истории Кмитица, только в новой обстановке» [80].

[80] А. Б. Критические заметки.— «Мир божий», 1896, кн. 5, стр. 246—247.

Эти замечания были бы верны, если бы не были односторонни. Виниций напоминает Кмитица своим крутым нравом, безжалостностью и нетерпеливой, порывистой натурой. Но за этим сходством темпераментов скрывается существенное различие их характеров, обусловленное именно тем, что герой «Камо грядеши» действует с такой же горячностью, как герой «Потопа», но «только в новой обстановке», и это наполняет его образ совершенно иным содержанием. В образе Кмитица представлен характер, сложившийся в условиях политического всевластия шляхты и разгула феодальной анархии; в образе Виниция — характер, сложившийся в условиях военной диктатуры, когда даже патрицианская знать была политически бесправной по отношению к императору и тем сильнее тянулась к обособленной эгоистической частной жизни. Иными словами, это два различных характера, хотя и сходных по своему индивидуальному складу. Как и Кмитиц, Виниций — раб своей страсти, овладевшего им чувства любви к девушке. Но только его любовь похотлива. Сгорая нетерпением обладать Лигией, он говорит Петронию: «Сегодня спать я не буду. Прикажу бичевать кого-нибудь из своих невольников и буду прислушиваться к его крикам» (37). Уже в этих словах отчетливо обрисовывается тип человека, принадлежащего к той же среде, что Петроний и Нерон, от которых он отличается только как определенная личность, по-своему выражающая ту же классовую сущность. Ради удовлетворения похоти Виниций готов был на все. Он готов был уничтожить весь Рим, и, если бы какие-нибудь мстительные боги обещали ему истребить всех людей, за исключением его и Лигии, он согласился бы и на это. Чудовищный эгоизм и хищническое отношение к людям сочетались у него с надменностью патриция и суеверием. Словом, это не «буйный шляхтич и вояка XVII века», а буйный рабовладелец, одержимый жаждой чувственных наслаждений, и в этом отношении он типичен именно для римской аристократии времен Империи.

Однако путь его перехода к христианству не типичен. Л. Шепелевич доказал, что Сенкевич очень искусно и, за редким исключением, убедительно рисует сложный процесс перерождения героя под влиянием любви и христианства, проникающего в душу благодаря любви и пробуждающего неведомое ему ранее влечение к духовным человеческим наслаждениям [81]. Все же эта эволюция, весьма правдоподобная для такой личности, как Виниций, не обусловлена его типовой сущностью. Как раз наоборот, она совершается вопреки ей. Стоит только представить себе на месте Виниция тот же тип с иным индивидуальным складом характера, например более волевого, владеющего собой человека или не такого опрометчивого,— как тотчас же станет очевидной невозможность по-

---

[81] Л. Шепелевич. Исторические романы Генрика Сенкевича.— «Образование», 1898, № 9, стр. 71—72.

добной эволюции. Да и сам Виниций обязан ею случайным обстоятельствам. Если бы он спьяна не проболтался Лигии на пиру у Нерона или же, позднее, послушался разумного совета Хилона окружить дом Мириам рабами, чтобы наверняка захватить Лигию,— вся история кончилась бы торжеством языческого блуда. Значит, вероятнее всего, что на месте Виниция всякий другой разрешил бы этот любовный конфликт без посредничества христианских апостолов. Это доказывает, что Виниций обязан крещением сугубо индивидуальным особенностям своего характера да игре чистой случайности, что его разлад с язычеством весьма поверхностный и лежит вне коренного, внутреннего конфликта старого мира с новой религией. Виниция в противоположность основной массе его единоверцев, как показывает Сенкевич, утвердила в христианской вере не мечта о спасении на том свете, а надежда на содействие нового божества его земному блаженству. Иначе говоря, он принадлежит к тем элементам, которые случайно примыкали к раннему христианству.

Некоторые из таких прозелитов, пользовавшихся авторитетом у римских властей, привлекали к себе особое внимание христианской верхушки, на что, кстати сказать, стыдливо намекает и Сенкевич устами Петрония: «А! — отвечает Петроний своему племяннику, заявившему, что без божьей воли волос не спадет с его головы.— Это тебе сказал апостол Петр? Против этого нет никаких аргументов; но позволь, однако, мне принять некоторые меры предосторожности, хотя бы для того, чтобы апостол Петр не оказался ложным пророком, потому что, если б апостол Петр случайно ошибся, то мог бы утратить твое доверие, которое, наверное, и впредь понадобится апостолу Петру» (282). Вот в этом отношении образ Виниция мог бы стать показательным, если бы автор не пытался выразить в нем идею, не вытекающую из типичных черт характера героя. Стремление Виниция к блаженству с Лигией в этом грешном мире, которое привело его в лоно христианства, скорее свидетельствует о победе бренного языческого начала, нежели о торжестве духа новой религии. Между тем Сенкевичу хотелось подчеркнуть значение христианской этики, представить ее всепобеждающей силой. Поэтому он и выделяет именно те индивидуальные особенности характера своего героя, которые были не показательны для людей его круга. Это значит, что свою идею нравственного возрождения закоренелого язычника под влиянием христианства писатель выразил не посредством типического, а посредством исключительного и притом даже с некоторым нарушением художественной меры. Последнее сказалось в чересчур резком и неестественном переходе Виниция от грубой чувственности к сентиментальным отношениям с Лигией и от патрицианского высокомерия к христианскому уничижению перед Петром.

Тем же недостатком страдает и образ Хилона, который по яркости и пластичности обрисовки уступает только Петронию.

Образ Хилона вплотную подводит нас к народной массе, образующей в романе фон для всех событий и помогающей понять также характер самого Хилона.

Пестрой разноязычной толпой, в которой собственно римляне (квириты) терялись среди представителей всех рас и народностей, изображает Сенкевич столичное население Римской империи. В полном соответствии с римскими историками и сатириками автор изображает эту разноплеменную массу грубой, падкой до зрелищ, легковерной и непостоянной в своих настроениях, легко переходящей от возмущения к ликованию. Не расчленяя эту безликую массу на группы, автор, однако, четко отграничивает плебс от невольников. Он показывает, что при известной солидарности и общности настроений их разделяли различные классовые интересы. Так, если для плебейских семей и в особенности для имущей части римского народа пожар был страшным бедствием, то рабы и гладиаторы восприняли его как сигнал к освобождению. «Пожар и гибель города,— пишет Сенкевич,— являлись для них вместе с тем концом неволи и минутой отмщения, и когда оседлое население, которое теряло свое последнее достояние, с отчаянием простирало руки к богам, варвары с радостным воем расталкивали народ, срывали с его плеч одежду и похищали более молодых женщин. К ним присоединились невольники, давно уже служившие в Риме, бедняки, на теле у которых не было ничего, кроме шерстяной опояски вокруг бедер, страшные фигуры из глухих закоулков, которые днем не показывались на улицах и о существовании которых в Риме трудно было догадаться. Эти сборища, состоящие из азиатцев, африканцев, греков, фракийцев, германцев и британцев, болтающие на всех языках, дикие и разнузданные, доходили до безумия, думая, что подошла минута, когда они могут вознаградить себя за долгие годы страдания и нужды» (326—327).

С полным пониманием, хотя и не одобряя, рисует Сенкевич и ряд других эпизодов подобного взрыва классовой ненависти рабов и гладиаторов к своим угнетателям. Совсем по-иному вел себя плебс. Он тоже, с одной стороны, кипел ненавистью к императору, поговаривая о том, что пора покончить с преступным самовластьем Нерона. Но, с другой стороны, деморализованный паразитическим образом жизни и выступлением рабов, вынужден был искать от них защиты у преторианцев того же цезаря. Сенкевич показывает, что даже в моменты сильнейшего раздражения против Нерона эта толпа быстро успокаивалась, как только ей обещали раздачу хлеба, одежды, денег и устройство зрелищ. Ее вполне устраивало и радовало то, что по приказанию цезаря все богатства провинций в Азии и Африке будут ограблены, чтобы каждый римлянин смог построить себе собственный дом. В значительной мере ради ее развлечения начаты были также преследования христиан, на которых она с необыкновенным легковерием перенесла всю свою ненависть за постигшее ее бедствие и которых она усердно помо-

гала вылавливать, оглашая город дикими воплями: «Христиан на арену!» «— Стадо! — с презрением повторял Петроний,— народ, достойный цезаря!» (386).

Страдания и смерть людей на арене и в садах императора служили для плебса потехой, и по мере того, как устроенные для него кровавые зрелища все быстрее сменялись одно другим, возрастало и его ликование. Отмечая эти отталкивающие черты римского люмпен-пролетариата, Сенкевич вместе с тем выделяет в нем и те здоровые задатки человечности и прежде всего чувство справедливости, которыми он отличался от рабовладельческой верхушки. При всей своей жестокости, тот же плебс, как не раз подчеркивает Сенкевич, выступил, однако, в защиту рабов Педания Секунда и за это же дарил своей постоянной симпатией Петрония. Народная толпа встречала Нерона не только овациями, но и злыми насмешками, бранью и обвинениями в убийстве матери, жены и брата. Для придворных не было тайной, что чернь по ночам опрокидывает статуи Поппеи, расклеивает на стенах пасквили на нее и вообще с презрением относится к ней. Как ни легковерен был народ и с каким ожесточением ни настаивал он на казни христиан — мнимых виновников бедствия, но он не долго позволял обманывать себя. Необычное число обреченных, в особенности детей, быстро отрезвило его от упоения кровавой расправой и вновь возбудило в нем подозрение против цезаря. Чувство возмущения жестокостью императора, смешанное с суеверным страхом перед местью богов за это новое злодеяние, с каждым днем все сильнее овладевало народом. Наконец, из среды народа выходили и сами христиане, которые своей подвижнической смертью во имя торжества божьей справедливости увлекали за собой на путь оппозиции кровавому «царству кесаря» широкие массы людей. «Вы хотели удовлетворить месть народа и внушить ему убеждение, что кара падает на виновных, а следствие вышло как раз противоположное» (473),— говорит один из близких ко двору Нерона. Как бы ни был развращен народ, он не может бесконечно мириться с обманом, насилием, жестокостью и развратом правящей верхушки и рано или поздно осудит ее злодеяния — вот что показал Сенкевич в образе народа, и эту же идею воплотил также в образе Хилона, представителя римского плебса.

Виниций говорит, что, если бы существовало царство мерзавцев, Хилон был бы там царем. Он забыл только добавить, что этим качеством характера грек был обязан господству римских хищников и не в последнюю очередь ему самому. В самом деле, что заставило этого греческого бродягу сделаться негодяем? Желание выбиться из нищеты, купить себе раба, или, вернее, рабыню, чтобы скрасить свое одиночество и обеспечить себе спокойную старость. Но для этого нужны были деньги, а властвовавшие волчата, как называет Хилон римлян, навязали миру такой порядок, при котором доносы оплачивались лучше, чем добродетель. И Хи-

лон, который верил только в то, во что ему надо было верить, и поступал так, как находил выгодным,— ухватился за эту возможность зарабатывать себе на хлеб. С первой же встречи с Виницием он понял, что молодой патриций готов был отдать за «эту лигийскую коноплянку» половину своего достояния, и решил поживиться. Благотворительность за счет патрона помогла ему выдать себя странствующим проповедником, т. е. стать одним из тех лжепророков, которые так часто упоминаются в «Дидахе» — одном из древнейших памятников христианства. Хотя то, что христиане не были врагами рода человеческого, как утверждала толпа, и не предавались разврату, не отравляли колодцев и фонтаны, не поклонялись ослу и не питались мясом детей, несколько удивило Хилона, но особого впечатления их добродетель на него не произвела. Он находил, что такая религия выгодна для богатых, и надо ему отдать справедливость, что в известном смысле он прав: в том виде, в каком она представлена у Сенкевича, она действительно мало похожа на религию обездоленных. К своему ужасу, Хилон вскоре узнал и о том, что среди христиан находится Главк — человек, которого он некогда предательски выдал бандитам. Трусливый грек на первых порах хотел было не показываться им больше на глаза. Но угроза Виниция заставила его продолжать начатое. «А кто сказал тебе, что от руки Главка тебя скорее встретит смерть, чем от моей? Почем ты знаешь, собака, не сейчас ли тебя закопают в моем саду?» (140). Хилон понял, что лучше иметь малых врагов, чем больших. Ему удалось напасть на след Урса, хитростью и обманом добиться от него обещания убить Главка.

К несчастью для Хилона, эта затея провалилась так же, как и попытка Виниция похитить Лигию. Получив приказание явиться к больному Виницию в христианский дом Мириам, грек шел туда в страхе и надежде, что патрон не даст его в обиду, и жестоко просчитался. Когда Главк и Урс опознали его, не кто иной, как Виниций, которого он умолял о защите, равнодушно предложил: «Заройте его в саду» (203). Христиане, однако, сжалились над ним, вызвав у него своим милосердием крайнее недоумение. Но пока надежда разбогатеть улыбалась ему, он не принимал этого близко к сердцу и, не чувствуя ни обиды на Виниция, ни благодарности к христианам, с прежним рвением продолжал следить за Лигией. И вот однажды, после того как купленная им рабыня, ограбив его, бежала и он, голодный и жалкий, выследив Лигию, явился к своему господину, чтобы сообщить ему радостную весть, Виниций приказал в награду за это усердие дать ему триста розог. Кровно обиженный грек поклялся в душе воздать сторицей своему патрону. Во время пожара Хилон несколько воспрянул духом. Как и другим, ему казалось, что вместе с гибелью Рима наступит конец и римскому владычеству.

Однако ненависть к римскому владычеству у него вполне уживалась с той психологией деморализованного люмпен-пролетария,

которая побудила его из мести Виницию выдать всех христиан. За донос, как это нередко бывало в те времена, Хилон был принят ко двору в число нероновской свиты. Он достиг даже большего, чем видел в своих самых дерзновенных мечтах. Но он не предвидел другого. Он не ожидал, что христиан подвергнут такой мучительной казни и вместе с ними заставят морально казниться его самого, не выносившего вида крови и мук. «Для чего вы проливаете столько крови? — спрашивал он Вестина.— Ты слышал, что тот старик говорил с креста? Горе нам!» (453). Бесстрашие погибающих наполняло его ужасом. Придворные, заметив его трусость, издевались над ним. Нерона разбирало любопытство, какое впечатление произведут на него, этого храброго потомка Ахиллеса, императорские сады, освещенные горящими на столбах христианами. И здесь-то Хилон снова столкнулся лицом к лицу со своей жертвой. «Главк, во имя Христа, прости!» (467) — взвыл он в припадке нервного потрясения. Услышав стон прощения с горящего столба, грек в исступлении обратился к толпе: «Народ римский! Клянусь моею смертью, что в огне гибнут невинные, а поджигатель — вот он! — И он указал пальцем на Нерона» (467). Крещенный апостолом Павлом, он умер на кресте в амфитеатре. Таков жуткий конец этого затравленного и ядовитого человека — фигуры одновременно комической и зловещей. Смысл его смерти, а тем самым и идею его образа, превосходно выразил Петроний, который утверждал, что христиане не просто защищаются — они побеждают.

«Клянусь Поллуксом!..— восклицает он, обращаясь к придворным.— Если такой человек, как Хилон, не сумел устоять против них,— то кто же устоит?» (474).

В польской и русской критике давно уже упрекали Сенкевича в том, что он не наметил в образе Хилона хотя бы некоторых положительных черт, которые сделали бы перерождение героя менее неожиданным[82]. Этот упрек совершенно справедлив. Трусость Хилона — только индивидуальная и притом не главная черта его характера. Поэтому его суеверный страх, возникающий на этой зыбкой основе,— слишком поверхностное обоснование триумфа христианской религии. А между тем в отличие от Виниция именно Хилон, представитель обездоленного народа, является в романе той фигурой, которая условиями самой жизни поставлена в такие отношения к привилегированному обществу, какие лежали в основе конфликта христианства с язычеством. Образ типичного люмпен-пролетария давал немало возможностей раскрыть сущность такого конфликта. Об этом свидетельствует, в частности, та радость, какую испытывал Хилон при мысли о крушении римского владычества,— радость, которая отражала подлинные настроения угнетенных масс и прямо вела к христианскому пророчеству близ-

[82] Л. Шепелевич. Исторические романы Генрика Сенкевича, стр. 75.

кой гибели «царства дьявола» на земле. Однако Сенкевич, стремившийся возвеличить значение веры в бога, предпочел этой возможности реалистического изображения эффект неожиданности, который, правда, очень ярко, но не глубоко раскрывает идею победы христианской морали. На месте Хилона человек с более крепкими нервами (а римляне не страдали слабыми нервами) остался бы таким же негодяем, каким был, если не бо́льшим. Таким образом, и Виниций, и Хилон, будучи типичными язычниками, приходят к христианству нетипическим путем. Поэтому, выступая в роли посредников, они не раскрывают сущности коренного конфликта между язычеством и христианством[83]. И это повлекло за собой обеднение всей картины христианского движения.

В отличие от языческого мира мир христианский беден типическими характерами. Виною этому отчасти объективная неразбериха с датировкой новозаветных писаний, а еще больше, пожалуй, авторская предвзятость, которая заставляла романиста придерживаться церковной версии происхождения христианства, невзирая даже на сомнения самих теологов из числа наиболее добросовестных ученых. В «Камо грядеши» нет и намека на стремление критически использовать текст Нового завета с тем, чтобы не смешивать первоначальное христианство с позднейшим.

Об апостоле Павле не приходится говорить особо. Он выдержан исключительно в духе «Деяний апостолов», т. е. предстает перед нами как верный соратник и несомненный единомышленник Петра. Ни в типовом, ни в индивидуальном отношении он не выделяется. Из стремления представить Петра предтечей папства автор «Камо грядеши» не использовал даже канонизированных посланий Павла, в большинстве, правда, очень сомнительной аутентичности, но все же дававших возможность хотя бы индивидуализировать этот ярчайший образ новозаветной литературы.

Апостол Петр, по замыслу автора, должен олицетворять безграничное христианское милосердие, противопоставленное неистовой злобе Нерона. Но личность самого Петра не ясна. Кто он, этот галилейский «рыбак», улавливающий души,— бывший раб, наймит или ограбленный римлянами хозяин, под влиянием каких обстоятельств сделался учеником Христа и противником Нерона,— на это нет даже намека в романе. «Действия без индивидов непонятны»,— говорил Сенкевич и пояснял: «драматическая сила покоится в жизни, не в парадоксе — хотя бы и наиярчайшей доктрины» (XLVI, 212). Между тем его Петр — это именно доктрина, изобилующая парадоксами. Истинным апостолом он показал себя только единственный раз, когда столкнулся с ропотом христиан, доведенных до отчаяния гонениями. «На что вы жалуетесь? Бог сам отдал себя на муку и смерть, а вы хотите, чтоб он

Л. Шопелович. Исторические романы Генрика Сенкевича, стр. 75.

защитил вас от нее? Маловерные! Неужели вы не поняли его учения, неужели он обещал вам одну земную жизнь?» (400). Тому, что христианская паства плохо усвоила это учение, не приходится удивляться, ибо главное содержание проповедей Петра составляла не мечта о райской жизни на небе и не к ней были устремлены его помыслы. Этот божий наместник на земле считал своей миссией основать «в этом граде сатаны» престол господний и «здесь, где ныне владеет Нерон», утвердить «вечное Царствие» (401). Он думал, таким образом, об утверждении «царства божия» на земле, но не как радикальные сектанты, которым, вообще говоря, и такие чаяния не были чужды, а как римские папы, стремившиеся к земному владычеству. Такую же непоследовательность обнаруживает он и тогда, когда, осудив роптавших бедняков за то, что они «цеплялись за землю руками» (400), и благословив их «на муку, на смерть, на вечность!» (401), вслед за тем обещал Виницию молиться за спасение Лигии. «Тогда верь до конца, ибо вера двигает горами» (403). Более чем вероятно, что уже во времена Нерона среди христианских пророков появились и такие, которые призывали рабов к покорности, к терпению и осуждали их возмущение как ропот против божественного предначертания («ибо нет власти не от бога»). Но при этом они настаивали на равенстве всех людей во грехе и отнюдь не считали богатых более угодными богу, чем бедняков, а скорее наоборот. Между тем Петр Сенкевича как раз попирает именно этот существеннейший символ веры первоначального христианства, когда сулит богатому патрицию в награду за его веру блаженство в этом мире.

Для торжествующей церкви такая ханжеская проповедь действительно была характерна. Но первоначальное христианство тут ни при чем, и это подтверждается тем, как проповедует Петр. Он проповедует свое учение как догматик, изрекающий односторонне подобранные библейские афоризмы, т. е. так, как делают это — с той или иной долей благочестивого усердия — сердобольные священники всех времен и народов. В этом, бесспорно, общем свойстве христианских проповедников нет еще, однако, ничего такого, что указывало бы на принадлежность Петра к нероновской эпохе. Поэтому образ Петра нетипичен. Он противостоит исторически-конкретным типам язычников не как живой человек той же эпохи, не как тип странствующего пророка с его особой моралью, а как олицетворенный догмат церкви неизвестно какого периода. Только путем такого нарушения единства времени, позволившего подменить особенное общим, исторически определенное неопределенным, Сенкевич сумел придать догмату христианской любви видимость гуманной идеи.

Безграничное милосердие Петра Сенкевич противопоставляет не только ненасытной кровожадности Нерона, но и суровому аскетизму Криспа. Этот христианский пресвитер (старейшина) такой же моральный антипод Петра, каким является цезарь по от-

ношению к Петронию в мире языческой эстетики. Хотя симпатии автора на стороне апостола, но то объективное, что в них воплощено, приводит к выводу, что «крайности» Криспа глубже отражают сущность первоначального христианства. Этика позднейшей церкви признается Криспом лишь постольку, поскольку Сенкевич, стремясь в соответствии с официальной богословской концепцией представить Петра и Павла основателями христианства, заставляет своего героя беспрекословно повиноваться их авторитету и каяться в грехах своих. В остальном он является их полной противоположностью. Экзальтированный религиозный фанатик, проповедовавший умерщвление плоти, он был не кротким утешителем, а суровым пророком, грозившим всеми муками ада грешникам этого мира. «Господин, я ненавижу зло» (449),— говорит он Павлу в свое оправдание. И, действительно, не проповедь любви к ближнему, а ненависть к врагам христианства, к богатым и развратным, к императору и его прислужникам и не менее суровое осуждение тех единоверцев, которые, кривя душой, втайне помышляли не столько о счастье небесного рая, сколько о наслаждениях бренной жизнью, уделе богатых,— вот что составляет отличительную особенность Криспа. При одной мысли о том, что Лигию больше прельщала любовь язычника, чем Христа, им овладевало чувство гнева. Крисп не смешивал, как Петр, «вечное Царствие» с земным и грешников с праведниками. Он говорил о возмездии, о том, что не может быть одинаковой награды для злых и добрых. Даже перед смертью, в ожидании мучительной казни, он не переставал внушать своим единоверцам: «Но кто думает, что одною смертью искупит свои прегрешения, тот совершает новый грех и будет ввергнут в огнь вечный. Каждым грехом, который вы совершали при жизни, вы возобновляли муки Христа, как же вы отваживаетесь мнить, чтобы будущая ваша жизнь могла искупить прошлую? Ныне одинаковою смертью умрут праведные и грешные, но господь различит своих избранников. Горе вам,— львы растерзают ваши тела, но не разорвут ни ваших прегрешений, ни ваших счетов с богом» (416).

От этих проповедей Криспа веет духом настоящей классовой ненависти угнетенных. Не случайно поэтому у Виниция, услышавшего голос Криспа, «кровь застыла в жилах» (417). Христианский фанатизм пресвитера ничего утешительного не сулил тем, кто мог помышлять о земном блаженстве,— это религия обездоленных. Суровый к другим, Крисп был не менее суров и к себе. С радостью и бесстрашием побеждающего ратника принял он мученическую смерть во имя торжества справедливого, божьего дела. Ни один мускул не дрогнул на его лице, когда его распинали на кресте, и только шум толпы, заполнившей амфитеатр, заставил его нахмурить брови. Лицо его снова приняло такой неумолимый вид, а глаза загорелись таким огнем, что придворные невольно стали шептаться между собой, как вдруг, к их ужасу, с арены,

откуда прежде из уст обреченных слышались только приветственные возгласы в честь «божественного цезаря», раздалось грозное прорицание: «Матереубийца, горе тебе!.. Горе тебе, убийца жены и брата, горе тебе, антихрист! Бездна разверзается под тобою, смерть протягивает тебе руки и гроб ожидает тебя. Горе тебе, живой труп, ибо ты умрешь в страхе и будешь осужден на веки!» (450—451). Вот это, действительно, первоначальное христианство с его пророчествами, с его мистической верой в небо и ад, с его суровым фанатизмом, отрешенностью от жизни и той революционной непреклонностью, которой оно отличалось от официальной христианской церкви. Криси и является типичной фигурой проповедника этого христианства. Но, к сожалению, как и Петр, он — личность неопределенная. Поэтому хотя он и является ярким типом, но типом недостаточно индивидуализированным. Нетрудно понять причину этого отступления от реалистической типизации. Предвзятое представление о христианских проповедниках и желание внушить читателю мысль об их святости побудили художника отказаться от конкретно-исторической индивидуализации и этого образа.

Более конкретно обрисованы Сенкевичем образы рядовых христиан, дающие представление о тех разнородных по своему социальному составу элементах, которые попадали в сферу притяжения новой религии.

Помпония Грецина — это тип римской унивиры, т. е. женщины, однажды вышедшей замуж и не изменившей мужу. Как показывает Сенкевич, супружеская верность среди женщин ее круга была не совсем обычным явлением. Поэтому воздержанность Грецины, которая в знак протеста против убийства ее могущественной компаньонки удалилась от двора и вела замкнутый образ жизни, раздражала менее добродетельных римлянок. При недоброжелательном отношении Нерона к Авлу Плавтию, ее мужу, она, естественно, оказывалась вне официального мира. Это объясняет нам ее влечение к христианской религии, морально оправдывавшей ее поведение.

Лигия и Урс — дети варварского племени лигийцев, когда-то попавшие заложниками в Рим и здесь затерявшиеся среди чужих людей. Уже одно это, не говоря о влиянии Грецины, мотивирует их принадлежность к христианству.

Но характер Лигии, к сожалению, недостаточно типизирован. Сенкевич хотел представить в ее лице «одну из тех дев-христианок, которые впоследствии изменили старую душу мира» (195). Но это явно ему не удалось. Прежде всего потому, что мысль романиста противоречила действительному ходу истории. Впоследствии женщины были отстранены клиром от руководства религиозным движением, так что их доля участия в преобразовании «старой души мира» не возросла, а наоборот, уменьшилась по сравнению с I в. н. э., когда они еще на равных правах с мужчи-

ными участвовали в жизни христианских общин, проповедовали и иногда даже становились во главе целых сект, как та пророчица Иезавель, которую «Апокалипсис» Иоанна предает анафеме. Впрочем, героиня Сенкевича не имеет ничего общего ни с одной из [illegible]ских проповедниц, и вообще в ее образе трудно обнаружить признаки христианки времен Нерона. По существу она становится христианкой только в тюрьме, когда под влиянием всеобщей экзальтации заключенных у нее исчезли все желания и надежды, кроме упования на загробную жизнь. Однако до этого отрешенность от жизни — эта действительно типическая черта, по крайней мере для некоторой части тогдашних христиан — не является доминирующей особенностью ее характера. Неодолимое влечение к пленительному красавцу-язычнику и преданность идеалу христианского целомудрия — вот те две особенности, которые наметил Сенкевич в характере Лигии.

У девушки более волевой и убежденной такое сочетание противоречивых побуждений неизбежно стало бы источником тяжелой внутренней драмы или трагедии. Но Лигия, хотя Сенкевич и уверяет нас в этом, не настолько любила Виниция, чтобы по-настоящему почувствовать себя несчастной из-за необходимости отвергнуть его любовь ради религиозного убеждения. С другой стороны, она не была и настолько ревностной христианкой, чтобы целиком посвятить себя богу и жить одной неземной любовью, как того требовал Крисп. Во избежание греха она вынуждена была даже обратиться за помощью к Криспу, которому открыла «всю душу и умоляла, в то же время, чтоб он позволил ей покинуть дом Мириам потому, что она не доверяет себе и не может пересилить своей любви к Виницию» (225). Но если ее христианская вера не была настолько страстной, чтобы превозмочь дьявольский соблазн, то спрашивается, в силу чего она избегала Виниция, сулившего ей блаженство в этом мире? Некоторый свет на это проливает ее позднейшее признание в том, что она полюбила Виниция с первой же встречи и что, если бы он добровольно возвратил ее Плавтиям, она открылась бы им в своей любви к нему и все уладилось бы как нельзя лучше.

Между тем Авл Плавтий и Виниций были язычниками. Значит, она согласна была разделить ложе и с врагом христианской веры, была бы только соблюдена обрядность, т. е. буква, или догмат христианской религии. Само же христианство тут, собственно говоря, ни при чем. Поэтому Крисп был прав, когда, обвинив ее в обмане Избавителя, «показал ей все ничтожество и несовершенство ее души», какого она даже не подозревала. К сожалению, этого не подозревал и автор. Для той опасной и неравной борьбы, которую затеяла Лигия, необходимы были незаурядные индивидуальные качества волевого характера. Между тем Лигия в изображении Сенкевича — это по-детски наивное, беспомощное существо, не владеющее даже собою. Она не способна воспламе-

ниться самоотверженной любовью ни к Христу, ни к «слуге антихриста». Это лишает образ драматизма. Романист стремился воплотить в нем идею победы христианской добродетели над языческой порочностью. А на самом деле Виниция побеждает не христианская догма Лигии, а игра случайностей. Поступки Лигии объясняются не ее характером, не ее верой и любовью, а счастливой игрой случая, позволяющей автору противоестественным образом сочетать в лице христианской девственницы благочестие с вожделением и непоколебимую стойкость борца с ангельской кротостью. Такой способ обрисовки образа, разумеется, тоже дает возможность ярко выразить идею, но идею, не вытекающую из типического.

В отличие от Лигии Урс обладает цельным характером. Телохранитель дочери лигийского царя, привязавшийся к ней на чужбине, как отец к своему ребенку, слуга по доброй воле,— Урс был безгранично наивным и доверчивым варваром, почти таким же безобидно кротким, как Лигия, но только до тех пор, пока его не трогали. Добродушный гигант, при всем своем мягкосердечии, не мог, однако, примириться с проповедью Петра о безграничном милосердии. В этом отношении он ближе стоит к Криспу, чем к Петру, и вернее последнего отражает психологию первоначальных христиан, в душе которых кипело больше гнева и ненависти, чем любви к врагам. Правда, Урс не только в душе, но и на деле выражал свой гнев. Стоило только кому-нибудь посягнуть на Лигию или задеть его самого, как в нем тотчас же просыпался почти звериный инстинкт самозащиты, и он начинал расправляться с такой поистине варварской беспощадностью, что даже у римлян, видавших виды, стыла кровь в жилах. Но это связано уже с его индивидуальными возможностями. Благодаря своей нечеловеческой силе он выходит целым и невредимым из таких переплетов, из которых едва ли бы вышел кто-нибудь на его месте.

Эта исключительность Урса спасает не только Лигию, но и церковный догмат Сенкевича.

Типическими представителями той социальной среды, из которой выходила основная масса христиан, являются также Главк и Эвриций.

Хотя далеко не все сцены массового христианского движения типичны в романе, однако в нем есть и такие картины, как отрешенность от жизни брошенных в тюрьмы людей, экзальтация в цирке осужденных на смерть, которые великолепно передают дух первоначального христианства. К наиболее типичным массовым сценам романа относится, в частности, сцена, разыгравшаяся в катакомбах во время пожара. В поисках Лигии Виниций забрел в пещеру, где при свете лампад, фонарей и факелов его поразил странный вид коленопреклоненных людей, с руками, воздетыми к небу.

«Его окружали лица торжественные и взволнованные. На

иных ясно рисовались ожидание, тревога, надежда. Огонь отражался в белках глаз молящихся, пот струями катился по их бледному как мел лбу; одни пели гимны, другие лихорадочно повторяли имя Иисуса, третьи били себя в грудь. Было видно, что они с минуты на минуту ожидают чего-то необычайного.

Вдруг пение смолкло, и над собравшимися, в нише, образовавшейся после вынутого огромного камня, показался известный Виницию Крисп с лицом полубессознательным, бледным, фанатическим и суровым. Все обернулись к нему, как бы в ожидании слов подкрепления и надежды, а он, осенив крестным знамением собравшихся, заговорил поспешным голосом, почти приближающимся к крику: «Кайтесь в грехах ваших, ибо минута приблизилась. Се на город преступления и разврата, на новый Вавилон господь низослал губительный огонь. Пробил час суда, гнева и горя. Господь предвещал свое пришествие, и вскоре вы узрите его. Но днесь он не придет уже, аки агнец, проливающий кровь за грехи ваши, а как грозный судия, который по справедливости своей ввергнет в бездну грешных и неверных. Горе миру и горе грешным, ибо уже не будет для них милосердия! Я вижу тебя, Христос! Звезды дождем падают на землю, солнце затмевается, открываются недра земли и мертвые восстают, а ты грядешь среди звуков трубных и полчищ ангелов, среди громов и молний! Я вижу и слышу тебя, о Христос!»

Он смолк и, подняв голову кверху, казалось, всматривался во что-то далекое и страшное. В это время в подземелье раздался глухой грохот,— раз, два, десять раз. То целая линия домов с треском начинала разваливаться. Но большинство христиан этот шум приняло за видимый знак, что страшная минута настает, потому что вера во второе пришествие Христа и так была распространена между ними, а теперь ее еще больше укрепил пожар города. И тревога охватила всех собравшихся. Многие голоса начали повторять: «День суда!.. Приближается!» Одни закрывали руками лицо в убеждении, что вот-вот земля дрогнет в своих основах, и из ее недр выйдут адские чудовища, чтобы броситься на грешных, другие взывали: «Христос, сжалься! Искупитель, будь милосерд!..» Те громко исповедовали свои грехи, эти заключали друг друга в объятия, чтобы в страшную минуту возле их сердца билось близкое сердце.

Но были и такие, лица которых,— точно они уже были взяты на небо,— озаренные неземной улыбкой, не выказывали никакой тревоги. Кое-где слышались истерические крики,— то люди в религиозном экстазе начали произносить непонятные слова на непонятных языках. Кто-то из темного угла пещеры воскликнул: «Проснись, спящий!» — но надо всем царил крик Криспа: «Бдите, бдите!» (345—346).

Так называемая эсхатологическая настроенность, т. е. ожидание второго пришествия Христа, которое не должно застать вер-

ных врасплох, к которому надо подготовиться посредством нравственного очищения, отречением от земных помыслов («Отрекитесь от земных сокровищ, ибо скоро не станет земли под вашими ногами!» — взывает Крисп); и ненависть к Риму, угнетавшему народы, к этому «новому Вавилону», над которым тяготеет гнев божий; вера в близкий конец этого мира и справедливый божий суд, на котором воздастся по заслугам всем грешникам, в особенности богатым («Горе сильным! Горе чревоугодникам! Горе блудодеям!»,— все это, как свидетельствует «Апокалипсис» Иоанна, было чрезвычайно характерным для первоначального христианства.

Именно в этой непримиримой моральной оппозиции к официальному миру, к «городу преступления и разврата», отчетливо выражалась революционная направленность раннего христианства, составлявшая ту его особенность, которой оно отличалось от позднейшего. Но, рисуя массовые сцены, Сенкевич, как и всюду при изображении христиан, заставляет всякий раз вмешиваться то Петра, то Павла с их милосердной проповедью «религии любви». Безоговорочно подчиняя Криспа их авторитету, он смешивает тем самым два различных течения в христианстве, или, вернее даже, два периода его истории,— в результате типическое у него расплывается, теряет свою определенность. Непоследовательность в типизации еще более усугубляется предвзятостью автора, что заметно сказалось в фабуле.

6.

Анализ фабулы «Камо грядеши» показывает, что она типична там, где действуют язычники, и почти всюду нетипична, где инициативу перехватывают христиане. Так, завязкой в романе служит интрига Петрония, побудившего Нерона отнять Лигию у Плавтиев. Этот шаг согласуется с характером и Петрония, и его племянника, и Нерона, действующих в соответствии с их положением, нравами и образом мыслей. Поэтому завязка типична и реалистически выразительна. Но вот в игру вступает Лигия — и на помощь ей тотчас же приходят каприз и случай, спасающие идею христианской непорочности. Если Лигия, как показывает Сенкевич, действительно была по-детски наивной христианкой, девушкой, неопытной в делах житейских, но доверчивой и благоразумной, которой в беде не оставалось ничего другого, как положиться на Акте и слушаться ее разумных советов, то, спрашивается, как увязать с этим ее упрямый отказ последовать весьма разумному совету Акте: не затевать сумасбродного побега, а позволить ей, Акте, уговорить Виниция по-хорошему уладить дело с Плавтиями. Акте недоумевала, ради чего собственно девушка решила отказаться от всех благ роскошной жизни и бежать от любви милого ее сердцу

красавца. И читатель тоже недоумевает, тем более что позднее Лигия упрекала Виниция в том, что он не вернул ее Плавтиям, хотя, как мы видим, никто его об этом не просил и даже более того — сама Лигия воспротивилась этой возможности. Выходит, таким образом, что это был девичий каприз, который не вяжется ни с характером героини, ни с условиями ее жизни, ни с логикой,— прихоть, победившая благодаря счастливому случаю, или чуду.

Этим чудом в романе является Урс, с ведома епископа собравший христиан и устроивший налет, жертвой которого пало несколько рабов. Если бы такое действие совершила одна из тех банд, которые орудовали в городе под прикрытием ночных похождений Нерона, то это было бы понятно. Но как согласовать его с апостольской проповедью милосердия и с христианской этикой вообще (разумеется, в том ее значении, какое навязывает нам Сенкевич)? Ведь не все же христиане были так наивны, как Лигия, чтобы не предвидеть отчаянного сопротивления рабов Виниция попытке силой отбить у них девушку. Словом, тут писатель идет от предвзятой идеи, не вытекающей из объективного положения вещей, и потому он выражает ее посредством произвольного развития фабулы, при помощи голой интриги, не оправданной ни обстоятельствами жизни христиан, ни их умонастроениями, ни даже собственной верой автора в моральную силу христианской догмы. В дальнейшем, однако, действие возвращается в русло типических условий жизни язычников с их кознями, платными сыщиками и пр. и течет по нему вплоть до неудачной попытки Виниция похитить Лигию. Здесь Урс снова спасает честь христианской непорочности. Что касается Виниция, то он и в этой исключительной ситуации остается верен себе.

Типичные условия жизни христиан I в. были совершенно не типичны для патриция, и только такой или подобный ему несчастный случай мог сковать на время его необузданную натуру, сделать его внимательным к христианской проповеди и послужить толчком к духовному перерождению. Хуже, что условия жизни, оказавшие такое огромное влияние на Виниция, не оказывают, по существу, никакого влияния на самих христиан, в чем и выражается непоследовательность в типизации фабулы. Мы не видим, например, какое влияние оказала на Лигию, привыкшую к роскоши, такая резкая перемена условий ее жизни, как переход под опеку убогих людей одного из самых нищих кварталов Рима.

В изображении Сенкевича ее христианская вера так же независима от суеты мирской, как и деятельность апостолов. Согласно такому развитию фабулы, вера во Христа должна побеждать независимо от каких бы то ни было условий жизни и побуждений бренного тела. Но это противоречит тому, что показано, ибо даже апостолы празднуют победу своего учения благодаря красоте девушки, пленившей военного трибуна. В отличие от этих

небожителей Виниций, хотя и возводил по временам очи горé, все-таки упорно не желал расставаться с земной юдолью, и поэтому, как только он встал на ноги, действие снова возвратилось в типичную обстановку жизни языческого мира с его баснословной роскошью, развратом, интригами и злодеяниями императорского двора. Кульминацией действия в романе является донос на христиан, поражение Петрония в борьбе с Тигеллином и начало гонений. С этого момента даже христиане получают обоснование своих действий и мыслей в типических обстоятельствах преследования, в жуткой обстановке тюремного заключения, и т. д.

Однако и здесь Сенкевич не выдерживает последовательно типизации фабулы. Это становится ясным, как только мы подходим к развязке — спасению Лигии. Если бы эта развязка являлась наиболее вероятным завершением предшествующего развития действия, она, вне всякого сомнения, была бы типичной, ибо само по себе выступление необыкновенно сильных людей в амфитеатре, как и живейшее участие в их судьбе зрителей, нередко навязывавших свою волю цезарю, не только не было чем-то исключительным, но, напротив, составляло одну из характернейших особенностей быта времен Римской империи. От коварных происков нероновского придворного, посягнувшего на честь сироты, к развязыванию массового террора против невинных в целях обмана народа и от злодеяний императора — к возмущению плебса, спасающего Лигию,— таковы те узловые моменты сюжета, которые, будучи типическими, могли бы великолепно выразить реалистическую идею победы свободолюбивого духа над грубой силой тирании вообще и христианства над язычеством в особенности. Но своим произвольным подбором случайностей, предшествующих развязке, Сенкевич настолько мистифицирует ее смысл, что в таком освещении она становится невероятной и в силу этого теряет свое типическое значение.

Как ни старался Петроний спасти Лигию, ему это не удалось. Хотя он вовремя предупредил Виниция, тот не успел опередить преторианцев — и Лигию арестовали. Петроний предложил Виницию подкупить стражу и с ее помощью вынести Лигию в погребальной процессии, и вот когда все было подготовлено к побегу — девушку за несколько часов перевели в другую тюрьму. Как ни алчны были придворные, все попытки подкупить их не увенчались успехом. Наконец, Петронию удалось запугать суеверную Поппею местью христианского божества. Но случилось так, что, когда Поппея отправилась хлопотать за Лигию, в это время умертвили ее сына и этим еще больше восстановили ее против девушки и т. д. и т. п. Эта цепь случайностей могла бы стать выражением ти[...]ческого только в том случае, если бы она завершилась тем н[...]лее вероятным исходом, какой постиг остальных хрис[...] смертью Лигии. Но Сенкевич предпочел этой наиболее [...] возможности, а значит и типической развязке, невер[...]

ключительную, произвольную игру случая, который, разрушая все мероприятия Петрония, в то же время содействует христианам, укрепляя их веру в бога. Отчаявшемуся Виницию Петр внушал, что он должен верить в бога и что Христос может спасти Лигию, даже если бы она оказалась в пасти льва,— и это пророчество сбывается почти буквально. Таким образом, все старания изощренного в придворных интригах, влиятельного и умного патриция пошли прахом, а вот молитва апостола была не напрасной. Мистический смысл этого противопоставления так же очевиден, как и то, что всякий раз, когда Сенкевичу надо навязать свою идею веры в бога, он отказывается от типизации фабулы и становится на путь произвольного развития интриги.

Это сказывается также в языке романа.

7.

Помимо изобразительной функции, проявляющейся в описании обстановки, людей и деталей, язык как средство создания литературных образов выполняет еще функцию тех красок, с помощью которых художник вызывает то или иное эмоциональное отношение к изображаемому. Под этим углом зрения языческий мир «Камо грядеши» имеет то преимущество перед христианским, что языковые краски, характеризующие его, всегда точно соответствуют его объективному смыслу. «Весь этот мир, еще всемогущий, но уже бездушный, увенчанный и распущенный, но уже угасающий» (77), и «этот город, неизмеримый, хищный и жадный и вместе с тем разнузданный, сгнивший до мозга костей и вместе с тем непоколебимый в своей нечеловеческой силе; этот цезарь, братоубийца, матереубийца и женоубийца, за которым тянулась свита кровавых видений не меньше его теперешней свиты, этот развратник и шут и вместе с тем повелитель тридцати легионов, а благодаря им и властелин всего мира; эти придворные, покрытые золотом и пурпуром, неуверенные в завтрашнем дне и вместе с тем более могущественные, чем иные цари,— все это, взятое вместе», действительно было «каким-то адским царством зла и несправедливости» (292). Этот языческий мир — и Сенкевич показал это в романе — действительно погряз в преступлениях, которые, как говорит Крисп, «взывали к богу об отмщении» (227). «Рим был властелином мира, но вместе с тем и болячкою мира. На его гнилую жизнь падала тень смерти» (386). Все эти тропы, рассчитанные на возбуждение определенного чувства, еще более усиливают объективный смысл картины и находятся с ним в полном соответствии: здесь каждое слово и эмоционально, и логично.

Самой зловещей фигурой языческого мира является Нерон, наделенный неограниченной властью над землей, «чтоб он месил ее, переворачивал, топтал, выжимал слезы и кровь, свирепствовал,

как вихрь, ревел, как буря, жег, как огонь»,— это «олицетворение... в лице цезаря» (292) грубой силы военного деспотизма. Сообразуясь с действительной ролью Нерона, показанной в романе, Сенкевич использует для его характеристики и соответствующие языковые краски: эпитеты, сравнения, связанные с языком комические эффекты («На лице Нерона отразилось блаженство и бездонное тщеславие, не только граничащее с глупостью, но и совершенно равное ей» (70—71), контрасты и ассоциации, рассчитанные на возбуждение чувств гнева и протеста, ненависти и отвращения.

Лигии, которая встретилась с ним взглядом, когда он рассматривал ее, пользуясь полированным смарагдом, Нерон напомнил сказку «о змеях, живущих в горных ущельях». «Этот страшный и всемогущий» человек так испугал ее, что «своею рукой она схватилась за руку Виниция, как испугавшийся ребенок». До этого она никогда не видела Нерона и «представляла себе какое-то ужасное лицо, с окаменелою злостью в чертах, а теперь увидела большую голову, посаженную на толстой шее, правда, страшную, но чуть не смешную,— до такой степени она напоминала издали голову ребенка» (64—65). Смешной и одновременно страшной у ребенка может быть только уродливая голова, и эта ассоциация с уродством подчеркивается употреблением того же слова «ребенок» для характеристики Лигии («как испугавшийся ребенок»). Отвращение к Нерону вследствие такого контраста еще более возрастает. «Однако в его лбе, сильно выступающем над бровями, было что-то олимпийское. В сдвинутых бровях видна была самоуверенность всемогущества, но под этим лбом полубога виднелось лицо обезьяны, пьяницы и комедианта, ничтожное, полное переменчивых страстей, залитое, несмотря на молодые годы, жиром, но вместе с тем болезненное. Лигии он показался зловещим, но прежде всего отвратительным» (65).

Заметим, кстати, что с «лбом полубога» связаны весьма характерные представления римских аристократов, любивших уподоблять себя «олимпийским» богам. В общем портрет Нерона может служить образцом сочетания выпуклого, рельефного изображения фигуры с точной и сильной эмоциональной характеристикой персонажа. В дальнейшем эта характеристика Нерона пополняется все новыми и новыми оттенками чувства, соответствующего поведению героя. Но определяющим во всей этой гамме эмоций остается то, что цезарь-тиран был «прежде всего отвратительным».

В противоположность Нерону Петроний был лучшим среди худших в этом «угасающем» мире. «Этот человек, испорченный до мозга костей и самоуверенный, как никто во всем Риме» (30), отличался от других тем, что у него, говоря словами Виниция, была «благородная и добрая» (511) душа. Уже в силу этого эмоциональная выразительность образа Петрония должна быть более

сложной, тонкой и противоречивой, какой мы и находим ее в романе. Хорошее нельзя осуждать даже в худшем. Видя и убеждаясь в том, что «Петроний, несравненно более образованный, чем Тигеллин и другие августиане, остроумный, красноречивый, богатый тонкими понятиями и вкусом» (305), даже «в разврате умел сохранять известную эстетическую меру» (7); «что при всем своем римском эгоизме» (259) этот сибарит, «которого, за исключением собственной особы, мало что интересует на свете» (320), все-таки не раз ставит «все на одну ставку» (123), чтобы, играя своей жизнью, спасать жизнь другим,— видя и убеждаясь в этом, мы невольно становимся снисходительнее ко многим порокам его. Не может не вызвать симпатии то, что этот «опытный скептик» (258), «при всем отсутствии чувства разницы между добром и злом», «никогда не был доносчиком» (29); что этот «художник и поклонник красоты» (32), «вечно гоняющийся за красотою и радостью» (35), «был чересчур изящным для того, чтобы быть жестоким» (109); что этот высокомерный патриций связывал свой аристократизм с великодушием, свое эстетство — с отвращением к жестокости. «Его любили за щедрость, а популярность его еще более возросла с тех пор, когда он ходатайствовал перед цезарем за всю фамилию, то есть всех без различия пола и возраста невольников префекта Педания Секунда, приговоренных к смерти за то, что один из рабов в минуту отчаяния убил этого тирана. Правда, Петроний громко говорил, что ему, в сущности, это все равно, и он ходатайствовал перед цезарем только как arbiter elegantiarum, эстетическое чувство которого возмущала эта варварская резня, достойная каких-нибудь скифов, а не римлян. Тем не менее народ, который волновался по поводу этой резни, с тех пор полюбил Петрония» (24). В такой характеристике аристократизм Петрония (подчеркнутый словами: «достойная каких-нибудь скифов, а не римлян») и его эстетическое возмущение резней, совпадающее с возмущением народа местью рабовладельцев, контрастируют с наихудшим в этом мире и на его фоне выступают перед нами своей привлекательной стороной. Каким бы порочным ни было эстетство этого патриция, но когда мы читаем, что «кровавых оргий... не выносили глаза эстетика» (369) или что при виде христиан, отданных на растерзание зверям, «лицо Петрония приняло оттенок отвращения и презрения» (429), мы чувствуем, что именно влечение к красоте предохраняет этого патриция от бездушия и крайней жестокости его сословия.

Оттеняя посредством мягких словесных контрастов противоречивость характера Петрония, художник тем самым возбуждает в читателях соответствующую эмоциональную реакцию, смешанное чувство симпатии и сожаления. Сожаления достойно то, что даже у этого лучшего из патрициев влечение к красоте извращено сословными предрассудками. По его мнению, «теперь любовь народа скорее можно было считать за дурной признак, а скептицизм

Петрония не мешал ему в то же время быть суеверным. Толпу он презирал по двум соображениям: и как аристократ, и как эстетик» (25). В такой оценке эстетство Петрония, соединенное с аристократическим презрением к народу, поворачивается к нам уже своей отрицательной стороной, как и в его восклицаниях: «Клянусь Поллуксом! Какая вонь от них!» (356); «Боги! Какой запах от этого плебса!» (357), и т. д. Смешанное чувство симпатии и сожаления, изящно оттеняющее тонкость рисунка образа арбитра,— это именно та эмоциональная реакция, которая соответствует объективному смысловому значению характера Петрония. Логическое и чувственное в нем строго гармонируют между собой, придавая этому образу особое поэтическое обаяние — обаяние красоты слова.

И так обстоит дело со всеми языческими персонажами.

В отличие от языческого христианский мир и в этом отношении намного слабее. Самым значительным его представителем является Крисп. Его характер в логическом отношении раскрыт последовательнее других и по существу — своей приверженностью христианской идее борьбы со злом, суровой принципиальностью, честной ненавистью к врагам и бесстрашием — вполне заслуживает нашего восхищения. Между тем Сенкевич, не считаясь с логикой его характера, противопоставляет его Петру и односторонним подбором мрачных красок вызывает у читателей чувство предубеждения к нему. Крисп «не нашел слов прощения для грешной, по его понятиям, любви. Сердце его переполнилось негодованием при одной мысли, что та Лигия... могла в своей душе найти место для другой любви, кроме любви небесной» (225). «Вина Лигии наполняла его не только гневом, но и отвращением и презрением к человеческой природе вообще, и в особенности к природе женщины, которую даже христианское учение не могло охранить от слабости Евы» (226).

Превознося ханжескую веру Петра, автор в то же время посмеивается (и это с точки зрения современного отношения к религии) над принципиальной верой Криспа («грешной, по его понятиям, любви»; «даже христианское учение не могло охранить от слабости Евы») и тем самым нарушает историческую перспективу. В цирке «Крисп протянул костлявые руки и потрясал ими над склоненными головами христиан неустрашимый, но и неумолимый», а Виниций при этом думал, что «апостол Петр иначе бы говорил с идущими на смерть» (417). Образ Криспа оценивается Сенкевичем не в соответствии с объективным значением первоначального христианства, выступавшего с позиций обездоленных, а в соответствии с чаяниями и надеждами Виниция, выражавшего настроения, сходные с настроениями современных господствующих классов.

Односторонним подчеркиванием фанатизма пресвитера, возбуждающего к нему чувство антипатии, Сенкевич дает весьма

тенденциозную эмоциональную оценку этому образу христианского борца, оценку, противоречащую тому, что показано в нем[84].

В противоположность Криспу характер Петра раскрыт с явным нарушением логической последовательности, и это нарушение художник покрывает густыми мазками ярких красок. Виницию казалось, «что фигура, которую он видит перед собою, в одно и то же время и проста и необыкновенна, и даже более, что эта исключительность и истекает именно от ее простоты... этот «рыбак» показался ему не главным жрецом, искусившимся в разных церемониях, но как бы простым, престарелым и необычайно добросовестным свидетелем, который пришел издалека, чтобы поведать какую-то великую правду, которую он видел, к которой прикасался, в которую уверовал, как верят в очевидность, и которую полюбил, собственно, потому, что уверовал в нее» (168). С тех пор, как Виниций слышал Петра в Остриане, он «сказал себе: скорее всякий другой человек мог бы солгать, чем тот, который говорит: «я видел!» (300). «Петр всегда представлялся ему существом непонятным, чуть ли не сверхъестественным», и Виниций верил, «что всякое слово этого старца — правда или должно сделаться правдою» (324).

По-иному оценивается и отношение Петра к «нечистой страсти» Лигии: «Он возложил обе руки на ее голову и, подняв глаза к нему, благословил ее. Лицо его светилось незамною кротостью» (228). Такими же контрастными красками обрисовано и действие речей Петра на христианскую паству: «После грозных и немилосердных речей Криспа слова Петра, как бальзам, упали на сердца присутствующих. Все молящиеся почувствовали облегчение, и надежда, вместе с признательностью к апостолу, наполнила все сердца. С разных сторон послышались голоса: «Мы овцы твои, паси нас, не оставляй нас в день гнева!» Люди падали к его коленям. Виниций также приблизился к апостолу, схватил край его плаща...» (347—348). «Он поднял руку, а христиане почувствовали, как новая кровь приливает в их жилы, как дрожь пробегает по их телу,— перед ними стоял уже не согбенный и удрученный старец, а гигант, который воздвигал их души из праха и тревоги. Глаза апостола светились все бóльшим блеском,— от него веяло силою, веяло величием, веяло святостью» (400). Лицо его было так ясно и светилось такою радостью, что все поняли, что то не жертва идет на казнь, но победитель совершает свое триумфальное шествие» (504). «Петр, окруженный солдатами, смотрел на город так, как владыка и царь смотрит на свое наследие... Палачи остановились, как будто испуганные, верные затаили дыхание в груди,

[84] Результатом такой оценки было то, что фигура Криспа ассоциировалась у части читателей с позднейшими иезуитами. Так, например, К. Войцеховский писал: «Такие, как Крисп, в позднейшие века посылали еретиков на костер» (K. Wojcicchowski. Henryk Sienkiewicz, str. 99).

думая, что Петр хочет сказать что-то. Наступила ничем не нарушимая тишина» (506).

Как видим, краски кричащие; все эпитеты и сравнения рассчитаны на возбуждение очень сильного чувства преклонения перед святостью Петра. Что Сенкевич искренне верил в величие Петра, нет никаких сомнений. Но ведь художник убеждает в непогрешимости своей веры и правильности своей мысли только тем, что он показывает. Между тем апостольские деяния, изображенные в «Камо грядеши», таковы, что их никак нельзя отнести к святому подвигу: поразил Виниция, благословил влюбленных, предотвратил заслуженную расправу с Хилоном и прочее в этом же духе. Это, конечно, слишком ничтожные заслуги перед человечеством, чтобы восторгаться ими. В результате все эти громкие эпитеты и софизмы (вроде игры слов: «в которую уверовал, как верят в очевидность, и которую полюбил, собственно, потому, что уверовал в нее») звучат риторическими заклинаниями. В сущности, это язык, рассчитанный не на то, чтобы убедить, а на то, чтобы воздействовать на суеверных читателей.

8.

Достигаемая средствами языка эмоциональная выразительность образов еще более усиливается особой композицией романа. Основная особенность композиции «Камо грядеши» связана с количественным соотношением картин язычества и христианства. Хотя языческий мир показан намного шире и полнее христианского, тем не менее в художественном воплощении ведущей авторской идеи он играет лишь подсобную роль. Как выйти из этого противоречия? Сенкевич применяет особое построение романа, при котором в центре всех интриг оказывается Лигия. В польской критике справедливо отмечалось, что, несмотря на стремление художника представить Лигию идеалом красоты и совершенства, ее образ удался менее, чем даже образы таких второстепенных персонажей, как Эвника и Акте. И все же судьба Лигии волнует читателей сильнее участи других. Этого эффекта писатель добивается тем, что отводит своей героине важную роль в развитии интриги романа. Заставляя безнравственных людей преследовать ее, морально правых — защищать, он уже этим вызывает к ней известное сочувствие. Однако не это сочувствие является главной причиной эмоционального возбуждения читателей.

В системе образов отдельный герой, подобно индивиду в коллективе, всегда означает нечто большее, чем сам по себе. Какой бы бледной ни казалась нам личность Лигии по сравнению с другими героинями, но именно от нее во многом зависит судьба Виниция и его отношение к борьбе христиан с язычниками. Не кто иной, как Петроний — тончайший из ценителей красоты — нахо-

дил, что в этой девушке «была не только весна, но и сверкающая Психея», т. е. считал ее обаятельной не только физически, но и духовно. Ее пленительными формами тела восторгалась Акте. Сама Поппея, завидуя молодости Лигии, преследовала ее как свою опаснейшую соперницу. С Лигией связаны подвиги Урса и происки Хилона. Она пользовалась попечением пресвитера Криспа и апостола Петра, и даже сам Нерон не обошел ее своим вниманием [85].

Одним словом, Лигия возбуждает живейший интерес тем, что мы постоянно чувствуем отношение к ней других, для которых она становится предлогом отчаянной борьбы, столкновения страстей и принципов. А так как исход борьбы, перерастающей в конфликт между двумя мирами, далеко не безразличен читателям, то и участь Лигии оказывается небезразличной. Эмоциональная впечатляемость ее образа непомерно разрастается, скрадывая нищету ее идеалов. Если бы автор не воспользовался формальными возможностями композиции, т. е. если бы он не заставил ведущих героев своего романа восторгаться ею, невзирая на убожество ее внутреннего мира,— сама по себе Лигия не смогла бы завладеть надолго воображением читателей, и только благодаря борьбе других из-за нее образ Лигии приобретает важнейшее идейное значение. Впрочем, такое же значение могла бы иметь и любая неодухотворенная вещь, если бы она стала «яблоком раздора».

Этот же композиционный прием Сенкевич использует также при обрисовке фигур Петра и Павла. Изумление — вот первое впечатление, какое произвел апостол Петр на Виниция. Изумление всегда сопряжено с чувством чего-то необычного. Чем же поразил Петр молодого человека? Прежде всего и главным образом тем, что до этого Виниций представлял себе христиан, их веру и обрядность совсем не такими, какими они оказались, и что он даже не подозревал, какой многочисленной была христианская секта. Изумление Виниция незаметно передается читателю. Поддаваясь этому чувству, он находит вполне естественным признание обескураженного патриция: «По временам мне кажется, что во всем этом какое-то колдовство и что теург Петр, хотя и называет себя рыбаком, больше и Аполлония, и всех, кто был до него, и что это он опутал всех — Лигию, Помпонию и меня самого» (234). Многократное подчеркивание внешних знаков почтительности к особе Петра настолько срастается с его образом, что читателю не кажется неестественным и то, что позднее сам Виниций, этот гордый потомок патрицианского рода, падает к ногам апостола.

Более того, привыкнув видеть в апостоле необыкновенную личность, читатель не находит странным даже то, что и скептик Петроний почему-то на слово верил Петру, находя, что такой человек не может говорить неправду, а Петрония, знавшего о благочести-

---

[85] J. Nowiński. Sienkiewicz. Warszawa — Kraków, 1901, str. 108.

вом обмане жрецов, нельзя считать легковерным. После этого не удивительно, что и римские солдаты отнеслись с таким несвойственным им вниманием к преклонному возрасту Петра — они не только не надели ему вил на шею, но даже избавили его от труда нести крест к месту казни и копать себе могилу. Такое отношение окружающих к Петру создает ему славу великого христианского проповедника, хотя величия мы непосредственно не видим в его деяниях [86].

Особенно резко бросается это в глаза при обрисовке образа Павла. Перед тем, как пойти к Виницию, Павел говорит Криспу:

«...А теперь, когда меня вызвал Петр, наш пастырь, я вступлю в этот дом, чтобы пригнуть эту гордую голову к стопам Христа, бросить зерно на эту каменистую почву, которую господь умягчит, дабы она принесла обильную жатву.

И он встал. Этот невысокий, сгорбленный человек теперь показался Криспу тем, чем он был в действительности,— гигантом, который потрясет мир в его основаниях и покорит земли и народы» (229).

Однако в романе мы не видим ни того, как этот «гигант» потрясал «мир в его основаниях», ни того, как он «пригибал эту гордую голову к стопам Христа». Зато из письма Виниция к Петронию мы узнаем, что он «познакомился со странным человеком, неким Павлом Тарсянином», который говорил с ним «о Христе и его учении, и говорил так сильно,— пишет Виниций,— что мне казалось, будто каждое его слово, помимо его воли, обращает в пепел все основания нашего мира» (232). В письме к Лигии Виниций сообщает: «В Антии я днем и ночью буду слушать Павла, который среди моих людей в первый же день нашего путешествия нашел такое влияние, что его постоянно окружает толпа и видит в нем не только тавматурга (греч. «чудотворец».— *И. Г.*), но чуть ли не сверхъестественное существо» (295). Каким чудом снискал себе апостол такой авторитет среди рабов, мы опять-таки не видим. Сенкевич не показывает и того диспута Павла с Петронием, о котором Виниций пишет: «Так говорил Павел, а тогда Петроний сказал: «Это не для меня»,— и, притворившись, что ему хочется спать, ушел, но, уходя, прибавил: «Я предпочитаю свою Эвнику твоему учению, иудей, но не хотел бы состязаться с тобою публично»» (303). Куда девалась обычная находчивость этого остроумного человека; почему бы ему не высказать Павлу хотя бы те возражения, которыми он смущал веру Виниция; и, наконец, зачем ему было признаваться в своем поражении, если он хотел скрыть его притворством,— это уже совершенно непонятно.

---

[86] Любопытно, что Тарновский, принципиальный противник показа «святых вещей» в романах, находил, что у Сенкевича этот «способ использован очень ловко и удачно, ибо он менее всего обязывает, он очень эффектен и трогателен» (S. T a r n o w s k i. Studia.., t. 5, str. 301).

Единственным объяснением может служить только бессилие писателя обосновать путем художественного изображения свою предвзятую идею. Если бы Сенкевич попытался нарисовать живую сцену спора, он вынужден был бы, уступая логике характеров, показать Петрония таким же насмешливым и высокомерным по отношению к Павлу, как и к Хилону, а апостолу пришлось бы обнаружить под личиной дутого величия натуру дюжинного доктринера, скучного и неубедительного в своих софизмах [87].

Чтобы возвеличить и опоэтизировать апостолов, Сенкевич использует в основном четыре приема. Это, во-первых, яркие эпитеты и сравнения. Во-вторых,— описание внешних знаков почтения. В-третьих, устами своих героев автор то и дело славословит великие апостольские деяния, не показывая их, и с этой целью, в частности, применяет в композиционной структуре романа элементы эпистолярной формы. Наконец, эффектное использование занимательности фабулы завершает характеристику образов Петра и Павла.

При изображении Петра и Павла в «Камо грядеши» занимательность фабулы выполняет ту немаловажную функцию, что она создает видимость кипучей деятельности апостолов. Без этой видимости они были бы мертвыми фигурами. Как правило, они появляются на страницах романа в моменты наибольшего драматического напряжения и, вмешиваясь в действие, приковывают к себе внимание. Так, в то время, когда Лигия, обвиненная Криспом в измене богу, находилась в состоянии крайнего душевного смятения, приходят апостолы. Сразив одной талмудистской фразой Криспа, Петр благословляет любовь девушки и этим разрешает драматическую ситуацию, заинтриговавшую читателя. «Лигия, с рыданием, еще сильнее прижалась к ногам Петра. Она поняла. что ненапрасно искала здесь защиты» (228). Взволнованный переживаниями Лигии, читатель невольно дарит Петра симпатией за его мягкосердечность. Так, вторгаясь в момент напряженного действия, Петр венчает себя лаврами, принадлежащими Криспу. Не кто иной, как Петр, цитатой из библии спасает также жизнь Хилону. И в этой драматической ситуации милосердие Петра, который в иной обстановке выглядел бы довольно жалким доктринером, производит опять-таки сильное впечатление.

Когда Виниций, обескураженный скептическими замечаниями Петрония о христианстве, явился к апостолам с вопросом, что же

[87] На то, какой характер в действительности могла бы приобрести живая сцена спора между подобными типами людей, вполне определенно указывают антихристианские выпады таких родственных Петронию по духу греко-римских писателей, как Лукиан из Самосаты («О кончине Перегрина», главный герой которого, кстати сказать, чем-то напоминает Хилона), Цельса («Истинное слово» его обильно цитирует христианский апологет Ориген) и Порфирия (чье сочинение «Против христиан» церковь считала настолько страшным, что по ее настоянию оно было предано сожжению специальным императорским указом 448 г.).

нового сулит их религия человечеству, они указали ему на любовь. Все сомнения молодого трибуна, добивавшегося любви христианки, сразу же рассеялись, а возбужденный этими сомнениями интерес к развитию интриги использован для того, чтобы за счет Виниция возвеличить апостолов с их церковной догматикой. Экзальтированная толпа христиан в подземелье, доведенная до экстаза пророчествами Криспа, в смятении и страхе ждала чуда, ждала пришествия Христа, грозного судии,— и в этот момент тревожного ожидания, захватывающего читателей, появляется Петр, который своей медоточивой речью вносит успокоение. Хилон в отчаянии, он обречен на смерть, и его мучит мысль о вечном проклятии — и тут-то, словно из-под земли, перед ним вырастает Павел, завладевает несчастным и крестит его. И так почти всюду. Как только любопытство читателей достигает определенного накала, появляются апостолы. Нужный художественный эффект, создающий видимость неутомимой деятельности проповедников религии любви и всепрощения, достигается, и вместе с тем идея Сенкевича получает свое четкое образное выражение. Но это весьма своеобразная манера изображения.

Короче говоря, автор «Камо грядеши» предоставляет апостолам возможность пожинать плоды своего труда, не трудясь на виду у читателей. В результате создается атмосфера той торжественной приподнятости, триумфальности, которая позволяет художнику представить апостолов в их официально-церковном виде, с котурнами на ногах и ореолом вокруг головы. К этому, собственно, и сводится сущность того «высокого стиля», который, требуя от писателя «склеивания больших вещей меньшими сценками», доставил ему столько творческих мук. За ним фактически скрывается пустота внутреннего мира его героев, скрадываемая внешней эффектностью их появления на страницах романа.

Экспрессивность образов Петра и Павла чрезвычайно сильная, но объективное содержание их незначительно. Где нельзя непосредственным изображением подвига апостолов, действующих во имя церковной догмы, т. е. во имя ложной идеи, убедить в величии этого «подвига», там на помощь приходят сентенция, формальные возможности языка и композиции и, в частности, эффектное использование занимательности фабулы. Правдивое изображение христианского суеверия полностью исключало возможность поэтизации проповедников суеверия. Поэтому Сенкевич стремится усиленным возбуждением чувства средствами формы возместить недостаток логической убедительности.

Но почему все-таки основная особенность композиции «Камо грядеши» связана с количественным соотношением картин язычества и христианства и почему изображению последнего, утверждающего ведущую авторскую идею, отводится значительно меньше места, чем изображению первого? Только потому, что главные христианские персонажи, воплощающие идею автора,

как говорилось, светят отраженным светом поэзии других. Триумф апостолов и Лигии подготавливается в романе широким и многоплановым изображением языческого мира. И только потому, что мы ясно видим и ощущаем реальность этого мира и, видя его показанным в мельчайших деталях, убеждаемся в правдивости образов Нерона, Петрония, Хилона, Виниция и многих других языческих характеров, увлекающих нас борьбой своих страстей и создающих постоянно драматические, острые ситуации,— апостолы и Лигия могут еще время от времени выступать в своей роли и венчать себя лаврами победителей. Без такого количественного соотношения картин было бы невозможно представить апостолов и Лигию в том качестве, в каком они даны в «Камо грядеши»,— опоэтизированными выразителями церковной догматики. Их ходульность остается незаметной лишь потому, что очевидной является жизненная убедительность языческих персонажей, связанных с ними в единой системе образов. Поэтому смешны и жалки придирки к Сенкевичу тех клерикальных критиков, которые хотели бы видеть апостолов более поэтическими, чем язычников, и которые, находя Петрония чересчур привлекательным, обвиняли автора в недостатке благочестия. Тут дело вовсе не в желании Сенкевича, а в специфике искусства, не допускающей преобладания риторики над живым изображением, а тем более фальшивой риторики.

9.

Указывая, что христианство искало избавления от рабства в потустороннем мире, а социализм — в переустройстве земного мира, Энгельс вместе с тем отмечает некоторые параллели на первых порах их развития. «И христианство и рабочий социализм,— пишет он,— подвергались преследованиям и гонениям, их последователей травили, к ним применяли исключительные законы: к одним — как к врагам рода человеческого, к другим — как к врагам государства, религии, семьи, общественного порядка. И вопреки всем преследованиям, а часто даже непосредственно благодаря им, и христианство и социализм победоносно, неудержимо прокладывали себе путь вперед» [88].

И подобно тому, как в рабочую партию во всех странах проникали инородные элементы, которым нечего было ожидать от официального мира или которые уже сыграли в нем свою роль, так и в христианские общины приходили отщепенцы — люди, выбибленные из привычной колеи жизни. «Все те элементы, которые высвободил, то есть выбросил за борт, процесс разложения старого мира, один за другим попадали в сферу притяжения хри-

[88] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 467.

стианства, как единственного элемента, который противостоял этому процессу разложения — ибо само христианство было его собственным необходимым продуктом — и который поэтому сохранялся и рос, тогда как другие элементы были только мотыльками-однодневками» [89].

Хотя в «Камо грядеши» христианство выглядит единым течением и с этой точки зрения картина, нарисованная Сенкевичем, представляется искаженной, однако в ней подчеркнуто немало и верных особенностей, отмеченных и в статье Энгельса. Мы видим в этой картине, как неудержимо растущий поток христианского движения увлекает людей, отвергнутых официальным миром, выброшенных за борт процессом разложения старого общества (Грецина, Виниций, Хилон и др.). Чем свирепее преследуют христиан, тем крепче привязываются они к новой религии, тем шире расходятся ее волны и глубже погружаются ее последователи в мир мистических грез о спасении на небе — и это является сущей правдой.

Как показывает Сенкевич, христиан объединяет чувство протеста против деспотизма римского государства и религиозная экзальтация, вера в близкий конец этого страшного мира зла и насилий. Хотел ли того автор или нет, но такое представление о раннем христианстве в какой-то мере отражает его революционную сущность. Надо только помнить, что эта революционность выражалась главным образом в моральном протесте, в осуждении всех официальных культов и в особенности культа цезаря, личность которого считалась «непорочной, священной, подобной богам». Отказ признавать божественность личности принцепса в тех условиях был равнозначен политической нелояльности. Противопоставляя идеальное «царство божие» нечестивому «царству кесаря», которое приравнивалось к «царству дьявола», или антихриста, ставя первое выше последнего, христианство тем самым внушало массам, что богу, живущему в их душе, следует повиноваться больше, чем императору. Это было не чем иным, как призывом к моральному осуждению властей, которое всегда предшествует революционному взрыву. Как ни старается Сенкевич возвеличить апостольскую «религию любви», это все же не заглушает того острого впечатления, производимого романом, что христианская религия, как и грозные пророчества Криспа, обусловлена разложением языческого мира, вызывавшего к себе оппозицию со стороны обездоленных людей и породившего в их среде жажду идеального утешения. А это согласуется с истиной.

Таким образом, в некоторых отношениях картина христианства не лишена познавательного значения. Но в той мере, в какой она приближается к действительности, она расходится с замыс-

---

[89] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 472.

лом автора. Правдивым изображением отдельных моментов истории христианства писатель не только не достигает своей цели дать апологию католицизма, но, напротив, доказывает, что в противоположность современному первоначальное христианство самоотверженно боролось против деспотизма, что при внешнем сходстве это по существу различные идеологии. Только путем нарушения типизации образа Петра Сенкевичу удается еще подчеркнуть это внешнее сходство, создающее иллюзию некой близости официальной церкви к первоначальному христианству. Впрочем, ни один папа римский еще не осуждал монархов за их деспотизм, как Петр Нерона, так что в этом щекотливом вопросе предтеча римских пап даже в изображении Сенкевича отличается от них, как небо от земли.

Но главное в том, что языческий мир, против которого выступают христиане Сенкевича, конкретизирован им в образах римской знати. А значит, и объективная идея «Камо грядеши» зависит от того, в каком свете предстает перед нами эта знать и этот мир, который она защищает.

Если католическая тенденциозность была одной из причин серьезного искажения картины первоначального христианства, то в отношении язычества ее действие было противоположным. Стремление возвысить христианство необходимо должно было толкать к унижению его противников. А эти противники, по крайней мере из числа привилегированных, так низко пали, что этого незачем было даже подчеркивать особо. Тут фантазия писателя могла всецело и прочно опираться па действительность. К тому же история языческого Рима была разработана в тогдашней науке вне всякого сравнения глубже, полнее и объективнее, чем проблема христианства. Поэтому и в «Камо грядеши» языческий мир показан намного шире и объективно, правдиво. Соответственно этому и объективная идея романа оказалась намного убедительнее авторского представления о значении веры в бога. Эта идея заключается в том, что старый языческий мир, образ которого невольно вызывает массу ассоциаций с отживающим свой век буржуазным миром, неминуемо идет навстречу своей гибели и что эта участь заслужена им.

Не удивительно поэтому, что роман Сенкевича вдохновлял на борьбу и революционные круги, не исключая даже членов СДКПиЛ. Об этом вспоминает, в частности, Мариан Плохоцкий, один из деятелей СДКПиЛ. «Кроме нелегальной революционной литературы, которой, как я уже сказал, было у нас мало,— рассказывает Плохоцкий,— тогдашние члены партии, революционеры, несмотря на критическое отношение к буржуазной литературе, сравнительно много читали, особенно беллетристику и поэзию: Конопницкую, Ожешко, Крашевского, Сенкевича. В то время мы особенно зачитывались Сенкевичем, главным образом его «Камо грядеши», находя в нем аналогию между преследованием пер-

вых христиан цезарем Нероном и преследованием революционеров царизмом»[90].

Сенкевич, сам того не подозревая, вдохновлял своих идейных противников, а тех, кого хотел утешить, потчевал гораздо более сильным ядом сомнения в прочности существующего строя, чем декадентский пессимизм, ибо он говорил правду о неизбежности победы нового над старым.

Художник делал свое дело.

Сила художественного обаяния «Камо грядеши» была доказана его популярностью у читателей многих стран. «Несомненно,— резюмирует общеустановившееся мнение польской критики М. Брамер,— на протяжении долгих, очень долгих лет не слышно было о наших шедеврах на Западе. Романтическая поэзия вызывала удивление и уважение у исключительных людей; при этом, правда, и знакомство с нею было привилегией единиц (переводы, в большинстве аляповатые, могли скорее отбить охоту и вызвать предубеждение). Редкие переводы новейших произведений не производили впечатления. Но вот, наконец, пришел небывалый успех «Камо грядеши» — вдруг, благодаря Сенкевичу, наш роман прославился во всем мире»[91]. Для литературной Польши всемирная известность «Камо грядеши» имела, таким образом, огромное значение, выходившее далеко за пределы достоинств самого романа. Заняв одно время едва ли не ведущее место среди самых популярных произведений в мире, этот роман тем самым заставил мировую общественность обратить более пристальное внимание на польскую литературу вообще и, следовательно, дал толчок интенсивному включению ее в общечеловеческий процесс обмена художественными ценностями.

Поднятое на уровень одного из классических образцов увлекательного, интригующего произведения, «Камо грядеши» вместе с тем знаменовало и некоторое приближение своего создателя к более правильному осмыслению исторической роли правящего класса и народной массы. Поэтому с точки зрения исторического обобщения «Камо грядеши» несколько глубже «Трилогии» и имеет то преимущество перед ней, что в нем польская литература действительно превзошла все свои прежние достижения в искусстве образного познания исторического своеобразия жизни других народов.

Обязанный своим успехом опыту «Трилогии», от которой он почти не отличается по методу его создания, роман «Камо грядеши» сам, в свою очередь, стал переходным звеном к «Крестоносцам» — к наивысшему достижению Сенкевича в области исторического жанра. Но этот следующий шаг на пути углубления исторического реализма был, однако, сделан романистом ценою некоторой утраты его прежних завоеваний.

---

[90] M. Płochocki. Wspomnienia działacza SDKPiL. Warszawa, 1956, str. 86—87.

[91] M. Bramer. Obcy o Polsce.— «Przegląd współczesny», 1923, № 15, str. 133.

ГЛАВА
ЧЕТВЕРТАЯ

Проблема структурного изучения «Крестоносцев»

1.

«Исключительное в отношении к сенкевичевскому произведению единодушие суждений,— констатирует составитель сборника статей «О «Крестоносцах» Генрика Сенкевича» Томаш Ёделка,— свидетельствует о бесспорных достижениях писателя» [1]. Действительно «Крестоносцы» — единственное произведение Сенкевича, получившее единодушное признание критиков различного направления. «Роман реже возбуждал такие восторги, как «Трилогия» или «Камо грядеши»,— замечает А. Ставар,— но он не вызвал и таких споров» [2]. Из откликов польской критики на выход нового романа Сенкевича («Крестоносцы» печатались в журнале «Тыгодник иллюстрованы» на протяжении 1897—1900 гг.) до сих пор не утратили своего научного значения статьи М. Конопницкой [3], К. М. Гурского [4], П. Хмелёвского [5], В. Фельдмана [6], В. Гостомского [7] и Я. Павельского [8]; из позднейших трудов — соответствующий раздел книги К. Войцеховского [9].

---

[1] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza». Wyboru prac krytycznych dokonał Tomasz Jodełka. Warszawa, 1958, str. 6. В дальнейшем ссылки на статьи М. Конопницкой, К. М. Гурского, П. Хмелёвского, В. Фельдмана, В. Гостомского, З. Швейковского и раздел книги К. Войцеховского будут даваться по этому изданию.

[2] A. Stawar. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza, str. 319.

[3] M. Konopnicka. O «Krzyżakach».— «Biblioteka Warszawska», 1900, t. IV, zesz. 3.

[4] K. M. Górski. «Krzyżacy» Henryka Sienkiewicza.— «Czas», 1900, № 312.

[5] P. Chmielowski. «Krzyżacy».— «Kurier codzienny», 1900, № 321—325.

[6] W. Feldman. «Krzyżacy» Sienkiewicza.— «Krytyka», 1900, zesz. 2.

[7] W. Gostomski. «Krzyżacy» Sienkiewicza.— «Ateneum», 1901, t. 2, zesz. 6.

[8] J. Pawelski. «Krzyżacy» Sienkiewicza.— «Przegląd powszechny», 1901, t. LXIX, № 206.

[9] K. Wojciechowski. Henryk Sienkiewicz. Lwów, 1917.

Единодушие критики в оценке «Крестоносцев» менее всего выражалось, однако, в признании безупречности их формы. Оно объяснялось прежде всего и главным образом злободневностью их идеи, общенародной сущностью их проблематики, которая и обеспечивала единство мнений в общей оценке. Лучше всех это достоинство «Крестоносцев» охарактеризовала М. Конопницкая. По ее словам, произведение Сенкевича о далеком прошлом отличается такой огромной силой впечатляемости, такой эмоциональной действенностью, какой нет ни в «Потопе», ни в «Пане Володыёвском», ни в романе «Огнем и мечом». «Ибо они говорят о взрывах стихии временного наводнения, которое сорвало плотины, причинило бедствия, но — отбитое — минуло и наверное не повторится. «Крестоносцы» же говорят о большой, великой воде, подмывающей нас постоянно и ежечасно» [10]. Поэтому несмотря на то, что в «Трилогии» описываются относительно недавние события, над ними уже простерлась историческая давность. «Но над Грюнвальдом такая давность не простерлась. Исторический процесс продолжается, кипит неугасимая борьба, и хотя оружие ныне иное, сила ненависти, которая направляет его, одинаково смертельна. И эта великая эпическая рапсодия так содрогается из конца в конец конвульсивной дрожью живой драмы, а этот роман несет в себе столько психологической актуальности, что под рукою меньшего мастера, чем Сенкевич, спокойствие и монументальность его линий ежеминутно бы со страстью нарушались» [11].

Благодаря редкому единодушию рецензентов [12], «Крестоносцы» уже в первых критических разборах получили достаточно полную и, что касается содержания, настолько бесспорную, однозначную оценку, что в течение долгих лет, как отмечает Т. Ёделка, потребность в новом освещении даже и не возникала. Прежние суждения принимались и повторялись без существенных дополнений и оговорок.

Показательно также, что и марксистское литературоведение народно-демократической Польши, вопреки традиции, начало не с критики, а с подтверждения старых оценок. Так, А. Ставар, вслед за Конопницкой, превыше всех произведений исторической прозы Сенкевича ставит «Крестоносцев» [13]. Я. Бацулевский тоже

---

[10] «O «Krzyzakach» Henryka Sienkiewicza», str. 7.

[11] Там же, стр. 8.

[12] Диссонансом к хору согласных голосов польской критики прозвучал лишь одинокий голос С. Бжозовского, который считал все исторические романы Сенкевича «невольной и унизительной пародией на историю» (S. Brzozowski. Współczesna powieść polska. Stanisławów — Warszawa, s. a., str. 73). Эта резкая оценка была, по-видимому, навеяна стремлением критика эпатировать польскую реакцию, спекулировавшую на популярности маститого художника; тем не менее с научной точки зрения его выпад нельзя расценить иначе, как вульгарно-публицистический прием полемики.

[13] A. Stawar. Sienkiewicz.— «Kuźnica», 1946, № 31, str. 3.

считает их вершиной реализма писателя [14]. По словам С. Сандлера, «Крестоносцы» — это тот из исторических романов Сенкевича, «который наряду с «Потопом» является наивысшим его достижением в этой области и, пожалуй, во всем творчестве» [15]. К их мнению присоединяется и польский историк Стефан Мариа Кучиньский — первый, кто своей статьей «Исторические коррективы к «Крестоносцам» Генрика Сенкевича» [16] открыл новую страницу в изучении этого романа.

Не касаясь художественной стороны произведения, С. М. Кучиньский исследовал его реалии и, сопоставив его содержание с данными современной историографии, выявил как ограниченность, объясняемую слабой изученностью польского средневековья во времена Сенкевича, так и огромную интуицию художника, помогавшую ему (например, в оценке отношения Литвы к Польше и значения крестьян в Грюнвальдской битве) подходить к истине иногда даже ближе ученых историков. Значительно дополнив и развив положения своей статьи, Кучиньский создал на ее основе книгу «Историческая действительность в «Крестоносцах» Генрика Сенкевича» [17]. Благодаря этому труду содержание романа подверглось основательной и квалифицированной переоценке с точки зрения новейших исторических знаний.

В отличие от Кучиньского Юлиуш Кияс, который тоже посвятил этому вопросу специальное исследование, поставил своей целью выявить, «из каких источников черпал Сенкевич материал для своего романа и каково в нем отношение вымысла к состоянию исторических знаний в XIX в.» [18].

Намного скромнее представляются в современном польском литературоведении результаты изучения формы «Крестоносцев». На необходимость заняться ею впервые серьезное внимание, в сущности, было обращено лишь в конце 50-х годов, когда появилось известное предисловие Юлиана Кшижановского к изданию романа [19] и публикация лекции Зыгмунта Швейковского [20]. На некоторые из существенных особенностей формы романа и, в частности, на углубление в нем функции сюжетной схемы указы-

---

[14] J. Baculewski. Henryk Sienkiewicz, str. 36.

[15] S. Sandler, Wstęp.— H. Sienkiewicz. Potop, t. 1, wyd. 3. Warszawa, 1953, str. XXXVI.

[16] S. M. Kuczyński. Korektury historyczne do «Krzyżaków» Henryka Sienkiewicza.— «Przegląd Zachodni», 1955, t. XI, № 7—8.

[17] S. M. Kuczyński. Rzeczywistość historyczna w «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza. Warszawa, 1963.

[18] J. Kijas. Źródła historyczne «Krzyżaków» Sienkiewicza.— «Pamiętnik literacki», 1964, zesz. 3, str. 83.

[19] J. Krzyżanowski. Henryka Sienkiewicza «Krzyżacy» — powieść klasyczna.— H. Sienkiewicz. Krzyżacy. Warszawa, 1958; повторное издание того же предисловия в кн.: H. Sienkiewicz. Krzyżacy, wyd. 18. Warszawa, 1963.

[20] Z. Szweykowski. Kilka uwag o «Krzyżakach» Sienkiewicza.— «Pamiętnik literacki», 1957, t. XLVIII, zesz. 4.

вает в своей книге Алина Нофер[21]. Известную новизну формы «Крестоносцев» отмечает также А. Ставар[22]. Но, признавая исторический реализм этого произведения более глубоким, а его политическую актуальность чрезвычайно устойчивой, Ставар в то же время находит, что в «Крестоносцах» меньше свежести и живости, чем в «Трилогии»[23]. Такого же мнения придерживается и советский исследователь, историк И. Миллер. «Фантазия» и изобретательность автора проявилась в «Трилогии» с гораздо большей щедростью, чем в «Крестоносцах»[24], констатирует он.

Это суждение не ново. Такие оговорки, сопровождавшие высокую оценку романа, давно уже мелькали на страницах прессы. Их мы найдем у П. Хмелёвского, который так оценивает «Крестоносцев»: «Прежде всего следует заметить, что этот роман, если и уступает прежним в своих отдельных частях в отношении красочности, силы и размаха исполнения, то превосходит их многосторонностью представления разнообразных проявлений жизни»[25]. «Мы слышали там и сям мнение,— пишет другой исследователь, Ян Павельский,— что этот роман слабее и ниже предыдущих исторических романов Сенкевича». Павельский находит такое заключение неосновательным, так как оно ограничивается одной стороной сравнения. Он правильно указывает на необходимость судить произведение в соответствии с авторским замыслом и считаться с тем, «что в главных своих контурах это иной оттенок романа, романа, больше обращенного в глубь духа эпохи и в глубь тогдашних душ, нежели к действиям и событиям. А ощущение этой глубины мощное, передается оно мастерски, им охватывается столько подробностей и так проникнуты наимельчайшие проявления, что в такой степени этого качества не было в предыдущих романах»[26]. Тем не менее и Павельский не отрицает того, что «Крестоносцы», особенно при первом чтении, кажутся слабее «Трилогии». Одна только Конопницкая, восторгаясь «Крестоносцами», считала их совершенным творением во всех отношениях. Большинство же польских исследователей прямо указывало, что «Крестоносцы» превосходят прежние исторические романы Сенкевича лишь глубиною содержания, но уступают им в совершенстве формы.

Такого же мнения была и русская дореволюционная критика. По этой причине появление нового романа Сенкевича не вызвало у нее живых откликов. А. И. Яцимирский из достоинств этого

---

[21] A. Nofer. Henryk Sienkiewicz, str. 288—312.

[22] A. Stawar. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza, str. 307.

[23] Там же, стр. 319.

[24] И. Миллер. Предисловие.— Г. Сенкевич. Крестоносцы. М., 1960, стр. 4.

[25] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 87—88.

[26] J. Pawelski. «Krzyżacy» Sienkiewicza.— «Przegląd powszechny», 1901. t. LXIX, str. 283.

произведения отметил только одно — удачно выписанную фигуру аббата из Тульчи[27]; а А. М. Фемелиди вообще счел возможным отделаться ссылкой на «общий голос польской и иностранной критики», согласно которой «Крестоносцы» не прибавили «свежих лавров к славе их творца»[28].

Итак, произведение более высокого реалистического уровня, отмеченное острой злободневностью, углубленным раскрытием внутреннего мира героев, исторической правдивостью и многосторонностью изображения эпохи, признается формально менее совершенным по сравнению с произведениями, уступающими ему во всех указанных отношениях. Если бы факт такого восприятия не подтверждался критиками различных убеждений, его можно было бы счесть за парадокс. Но в данном случае мы явно имеем дело с проявлением какой-то объективной причины.

Павельский усматривал эту причину в разных объектах отражения, а именно: в менее героическом, по его мнению, типе характеров времен Грюнвальда по сравнению с XVII в. Он говорит:

«Надо вникнуть не только в тогдашние души, но и в сам ход исторических событий, чтобы верно оценить этот роман. В тех романах восхищало огромное военное движение, скопище битв, поединков; в этом романе нет этого, ибо их нет и в тогдашней польской истории. Лишь вечные происки крестоносцев, вечно неясное, неустойчивое отношение, а как таковое оно очень мало годится для героического романа.

Из этой посылки автора и из этих условий истории получилось, что здесь меньше исполинских образов, меньше сильных сцен, меньше живости и напряженности действия, чем в предыдущих романах, но зато характеристика глубже, больше трогательности, очарования и простоты.

Кроме того, сознаемся, что тут много исторических экспозиций вместо пластики и изображения, чувствуется временами также нечто вроде усталости писателя. И в этом отношении этот исторический роман ниже предыдущих»[29].

Если оставить в стороне последнее замечание Павельского, то его объяснение придется признать неубедительным. В действительности происки Тевтонского ордена были опаснее для польского государства и, следовательно, драматичнее, чем козни Карла Густава или дипломатическое давление Богдана Хмельницкого. Грюнвальдская эпопея по существу была героичнее сражений с казаками и шведами, да и по внешним признакам — вследствие близости к «героическому периоду» истории, — как отмечают

[27] А. И. Яцимирский. Новейшая польская литература от восстания 1863 года до наших дней, т. 2. СПб., [б. г.], стр. 311.

[28] А. М. Фемелиди. Г. Сенкевич. Его литературная эпоха, труды и мысли, изд. 2. СПб.— М., 1912, стр. 174.

[29] J. Pawelski. «Krzyżacy» Sienkiewicza.— «Przegląd powszechny», 1901, t. LXIX, str. 284.

Фельдман и Гостомский, больше подходила для поэтизации рыцарских подвигов в духе традиций Гомера и Ариосто, чем шляхетские дуэли и битвы XVII столетия [30].

Иное объяснение этому дает Ставар. По его словам, «роман выказывает меньше красочности, пластики и яркости в изображении эпизодов» потому, что «у автора здесь не было богатых запасов литературного полуфабриката, которым изобиловал XVII век» [31]. Но, вообще говоря, недостаток документального материала об эпохе не обязательно ведет к снижению художественности изображения. Мы знаем, что не только романтики, но и реалисты (например, Крашевский) создавали на сюжеты из незапамятных времен вещи иногда более удачные, чем об эпохах, оставивших после себя богатое литературное наследие.

Ближе других к истинной причине этого явления подошел П. Хмелёвский. Он обратил внимание на то, что заключительный эпизод — описание Грюнвальдского сражения — слабо вяжется с повествовательной нитью романа, что эта картина выглядит так, как если бы она была написана отдельно, в иной, историко-описательной манере и лишь позднее подкреплена кое-где упоминаниями действующих лиц. «Битва под Грюнвальдом в „Крестоносцах“,— говорит он,— носит скорее информационный, чем живописный характер; автор только расширял описания летописцев и повествование из «Песни о прусском поражении» и сдерживал полет собственной фантазии. Уже в предыдущих романах можно было заметить, что под конец Сенкевич впадал в чисто исторический стиль, весьма отличный от художественного, пластического изображения деталей, предшествующих кульминационному моменту. Это, пожалуй, должно проистекать из какой-то системы, основанной автором, но я признаюсь, что мне эта система не кажется хорошей. Конечное впечатление не только в драме должно быть сильным, оно обязано быть таковым и в романе; между тем у Сенкевича оно бывает слабее хронологически ему предшествующих; вследствие этого, когда закрываешь книгу, ранее испытанные впечатления не суммируются и не только не усиливаются, а ослабевают...» [32].

Нельзя не согласиться с Хмелёвским в том, что причину известной неудовлетворенности, которую оставляет произведение, богатое содержанием и сильное правдивостью, надо искать в принятой автором системе построения, в его формальной структуре. Хмелёвский высказал эту мысль лишь в качестве гипотезы. Развить и обосновать ее — вот та задача, которая, согласно нашему обзору критической литературы о «Крестоносцах», выдвигается

---

[30] См.: W. Feldman. «Krzyżacy» Sienkiewicza; W. Gostomski. «Krzyżacy» Sienkiewicza.— «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 118, 142, 146, 152.

[31] A. Stawar. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza, str. 308.

[32] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 104.

ныне в качестве основной проблемы перед исследователями этого романа.

Но прежде чем приступить к анализу творческого принципа в том его виде, в каком он овеществился в структуре «Крестоносцев», нам необходимо познакомиться с возникновением писательского замысла, вместе с которым формировался этот принцип, а также с ведущей идеей романа и его исторической концепцией, без уяснения которых немыслима оценка значения формы произведения.

2.

1 декабря 1891 г. Сенкевич сообщил М. Годлевскому, что после «Писем из Африки» (1892) приступает к «Крестоносцам». Почему писатель отложил свое намерение на более позднее время, неизвестно. Первые наброски текста были сделаны им лишь в 1896 г. (LVII, 289). Работа продолжалась около четырех лет и шла с необычайным трудом. По временам Сенкевичу казалось даже, что он не выдержит. «Всему есть свой предел,— жаловался он.— Наверное и я кончу на двух томах, ибо не чувствую в себе сил» (LVII, 299). Создание «Крестоносцев» оказалось для опытного романиста делом более сложным и мучительным, чем даже «Камо грядеши». Позднее, касаясь причин этого, он признавался: «Как тема для исторического романа эта была во всех отношениях самая трудная из всех мною разработанных... Описывая времена Нерона, располагаешь таким богатым историческим материалом, что не знаешь, за что приняться сперва, хотя эта эпоха удалена от нас почти на две тысячи лет; между тем о XV веке у нас совершенно нет подобных источников; хотя он ближе к нам на пятнадцать столетий, мы знаем о нем непомерно мало, так что почти все надо угадывать интуитивно. Как думал и чувствовал римлянин в первом веке нашей эры, мы знаем превосходно; а как думал и чувствовал поляк и литвин времен Витовта, на этот счет возникают тысячи сомнений»[33].

Но если художественная задача раскрытия характеров представлялась писателю совершенно новой, то идейная цель была прежней. По его словам, этот роман возник «из чувства народной славы в противовес современной народной недоле» (XL, 144). Нет ничего удивительного в том, что художник, все творчество посвятивший угнетенной родине и упорно искавший в ее истории воодушевляющих примеров, вновь и вновь возвращался к своей идее: поэтизацией былого могущества Польши и ее рыцарей поддерживать в современниках чувство национальной гордости и надежду на будущее. Но эта, знакомая нам по предыдущим романам

---

[33] F. Hoesick. Sienkiewicz i Wyspiański. Warszawa, 1918, str. 24—25.

идея в «Крестоносцах» стала содержательнее, «так как с идеей поддержания здесь соединилось глубокое понимание давнего времени, и не только давнего...»[34].

Действительно, при своем обычном моральном подходе к истории, какой характеризует его идею «поддержания духа», Сенкевич сумел в «Крестоносцах» сделать более убедительный вывод. Отчасти, конечно, эта убедительность объясняется тем, «что являющийся объектом апологии шляхетско-рыцарский мир во времена «Трилогии» обнаруживал упадочные черты, а в эпоху «Крестоносцев», на четверть тысячелетия раньше, находился в расцвете сил и на подъеме»[35]. Но главное все-таки заключалось, по-видимому, в тщательном, многолетнем обдумывании проблемы — в той упорной работе мысли, которая обеспечила правильное сопоставление современных фактов с аналогичными явлениями из прошлого и позволила сделать настолько верное обобщение, что его мораль нашла, наконец, себе опору в исторической закономерности.

О польско-немецких отношениях Сенкевич думал давно, он не мог не задумываться над ними, потому что они затрагивали жизненные интересы всей польской нации и от них в значительной мере зависело ее будущее. Трудно даже сказать, когда могла зародиться у Сенкевича идея «Крестоносцев». Спор с немцами был традиционной темой в польской литературе и не новой для самого Сенкевича. Многовековая борьба с немецкими завоевателями приучила поляков видеть в непримиримости к германской агрессии проявление лучших качеств своего национального характера. Этим и определялось то огромное идейно-воспитательное и политическое значение, какое приобрела тема борьбы с немецкой феодальной экспансией сначала в польском фольклоре и хрониках, а начиная с Я. Кохановского также и в классической литературе.

Необходимость бороться с вторжениями немецких феодалов возникла перед польским государством в самом начале его зарождения. Не случайно поэтому Грюнвальдская битва 1410 г., подорвавшая военно-политическое могущество Тевтонского ордена — основной силы феодально-католической агрессии немецкого рыцарства против Восточной Европы,— стала символом несокрушимой мощи польского народа и его братского содружества с другими народами. Всякий раз, когда над польскими землями нависала угроза германизации, народная память о Грюнвальде оживала в образах словесного искусства, в ярких красках живописи, в звуках музыки и т. д.

Традиционная политика насильственной германизации польских земель и удушения польской культуры приняла особенно свирепый характер во времена Бисмарка, осуществлявшего по отношению к полякам требование прусского юнкерства — «истреб-

---

[34] A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz, str. 280.
[35] A. S t a w a r. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza, str. 308.

лять». Против польского населения был принят ряд репрессивных мер и изданы законы, по которым многие поляки лишались земли и изгонялись за прусский кордон. Вся тяжесть этих драконовских мер ложилась на плечи народа и прежде всего крестьян.

Естественно, что польские писатели ответили на прусские гонения созданием обличительных, протестующих произведений. Духом такого патриотического протеста проникнут, в частности, рассказ Сенкевича «Из дневника познанского учителя» (1879) и его повесть из франко-прусской войны «Бартек-победитель» (1882). Широкую картину труда и жизни польских крестьян под прусским владычеством, их борьбы с немецкими колонистами нарисовал Б. Прус в повести «Форпост» (1885). Близко к ней примыкает рассказ М. Конопницкой «Глупый Франек» (1891). Значительное место тема борьбы с немецкой экспансией занимает и в лирике Конопницкой: в «Грюнвальде» (1879) поэтесса воспела доблесть былых богатырей, в стихотворении «Ходили тут немцы» (1883) — патриотическую стойкость крестьян, в поэтической картинке «К границе» (1886) запечатлела страшный момент изгнания польских землепашцев с родной земли, а в знаменитых стихах «О Вжесне» (1902) заклеймила пруссаков за глумление над школьниками. Страстным призывом к отпору немецким насильникам прозвучали волнующие строки ее «Присяги» (1908), ставшей в годы гитлеровской оккупации вторым гимном Польши.

Хотя правительственные репрессии подавили национальные стремления верхушки польского общества, однако сломить сопротивление народа они не могли. И именно в тот момент, когда вдохновителям пангерманизма ассимиляция польских земель казалась делом предрешенным, на польских землях, захваченных Пруссией, в конце XIX в. развернулось мощное национально-патриотическое движение среди мелкой буржуазии, приходского духовенства, ремесленников, рабочих и крестьян. На базе этого движения расцвела самобытная поэзия, создаваемая выходцами из низов, любителями-самоучками, воспевавшими в своих стихах красоты родного языка, верность родине, католической религии и идее славянской солидарности. Все это служило широкой основой для исторических ассоциаций, уходивших своими корнями к традициям А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Правда, историзм «Гражины» (1823) и «Конрада Валленрода» (1828) Мицкевича, поэмы Словацкого «Гуго» (1830) и его пьесы «Миндовг» (1832) носил еще непоследовательный, зачаточный характер. Но заключенная в них идейно-эмоциональная оценка минувшей борьбы литовцев и поляков с тевтонскими завоевателями была настолько проникновенной, что многие не только концептуальные, но и сюжетнообразные элементы позднейшей историко-художественной литературы восходят именно к этим романтическим произведениям. Такая связь наблюдается, например, между поэтизацией патриотического подвига в поэмах Мицкевича и в романе Сенкевича, в том

осуждении межплеменной вражды, каким проникнут «Конрад Валленрод» и образ Юранда в «Крестоносцах»; разоблачение тевтонского ханжества у Сенкевича в какой-то мере тоже перекликается с саркастическими выпадами автора «Миндовга» против папства, поддерживавшего агрессию рыцарей девы Марии, и т. д.

Первым из знаменитых польских романистов к истории борьбы с германской феодальной экспансией обратился Крашевский. Сам замысел создать цикл романов, которые бы познакомили соотечественников с родной историей, был связан у него главным образом с мыслью о противодействии прусской политике денационализации поляков. И не случайно этот цикл открывается «Старым преданием» (1876) — произведением, в котором борьба полян с вторжениями германцев в IX в. служит важнейшим рычагом развертывания фабулы и вместе с тем основой эмоциональной характеристики героев. Борьбе народов Литвы и Польши с тевтонским рыцарством писатель посвятил свои романы «Кунигас» (1881) и «Крестоносцы» (1882). Последний из них, не входящий в цикл, представляет для нас наибольший интерес.

Роман Крашевского «Крестоносцы. 1410. Картины из прошлого» воссоздает ту же эпоху, что и произведение Сенкевича. Как установил С. Папе, в них можно указать даже на некоторое сходство отдельных образов и описаний, объясняемое отчасти общностью исторических источников, а отчасти влиянием Крашевского на Сенкевича [36]. Но главное — это различие. Оно касается прежде всего тенденции, которую неплохо охарактеризовал В. Фельдман, говоря об исторических романах Крашевского вообще и об его «Крестоносцах» в особенности: «Цикл исторических романов Крашевского — это как бы дидактический курс анализа истории, выискивания ошибок у предков в назидание современникам» [37]. Если у Сенкевича Грюнвальдская битва венчает патриотические усилия поляков, то у Крашевского она делит роман надвое. Первая половина его посвящена медлительным приготовлениям поляков к войне, вторая — их неумению воспользоваться победой. Причину этого романист видит в пороках польской психики, в недостатке решимости и выдержки, в политической близорукости шляхты и ее склонности к самоуспокоению. В результате крестоносцы в изображении Крашевского очень быстро оправляются от удара и вновь преисполняются чувством собственного превосходства, самоуверенностью и надменностью. Грюнвальд, по мысли писателя, не уничтожил очага тевтонской опасности и, следовательно, ни в чем существенно не изменил положения польского народа [37a].

---

[36] S. P a p é e. Sienkiewicz wielki czy mały? str. 65—67.

[37] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 107.

[37a] См.: Z. S z w e y k o w s k i. Kilka uwag o «Krzyżakach» Sienkiewicza.— «Pamiętnik literacki», 1957, t. XLVIII, zesz. 4, str. 302—303.

Крашевский не был одинок в своем скептицизме. Споры о значении Грюнвальда, который нередко упоминался в польской прессе последней трети XIX в., по словам Швейковского, не утихали вплоть до 1910 г., когда была отпразднована 500-летняя годовщина победы. Принял в них участие и Прус, точка зрения которого близка к концепции Крашевского. «Я не принадлежу к наихудшим патриотам,— писал он,— но бог мне судия, что этого торжества, этой радости я не в состоянии понять... Пятьсот лет назад объединенные польские, литовские и русские воины сокрушили армию бандитов, именовавших себя «рыцарями Марии», и на долгое время обеспечили безопасность Восточной Европе. Хорошо поступили тогда союзники, честь их памяти! Но что мы видим сегодня? На месте Тевтонского ордена выросла Пруссия, бюрократия которой не только усвоила основные идеалы крестоносцев, но еще играет первостепенную роль в Европе и душит свободу, где может. Победители 500-летней давности, поляки ныне в известной части являются невольниками своих бывших ленников, а их союзники литовцы и русские ненавидят нас всей душой» [38]. Такое положение вещей, по мнению Пруса, не дает оснований для оптимизма.

Сенкевич придерживался иного взгляда. Чтобы уяснить сущность его мысли, легшей в основу «Крестоносцев», стоит привести несколько его высказываний о политике прусского правительства: они — лучший комментарий к его роману, как справедливо пишет А. Нофер.

Когда в 1895 г. Сенкевичу представилась возможность высказаться о Бисмарке на страницах немецкого еженедельника «Gegenwart», он охотно воспользовался ею. Отметив заслуги канцлера перед немцами в деле объединения Германии, польский писатель продолжал: «Он выковал германское единство молотом, которым, не колеблясь, в случае нужды, бил и по германским головам. Имя его соединилось с переломной для Германии эпохой. Не удивительно поэтому, что для немцев он есть и будет, подобно Тору из Валгаллы, воплощением немецкой славы, памятником силы.

Но из того же источника, из какого истекали его достоинства, вытекали и недостатки. Практический политик убил в нем великого человека. Этот поклонник и творец силы был вместе с тем до некоторой степени ее филистером. Чем вернее успех шел по его следам, чем больше разрасталось практическое дело, тем меньше Бисмарк был в состоянии понять, что могущество должно иметь душу, возвышенную и нравственную душу. Он не подумал о том, что в противном случае созданная им сила станет только тормозом цивилизации и развития самой Германии или чем-то вроде скалы, лежащей в океане всечеловеческой жизни и задерживающей течение этой жизни. А сделаться преградой — значит рано

[38] Там же, стр. 302.

или поздно обречь себя на устранение. Государство имеет право стремиться к могуществу, но оно должно сознавать свои общечеловеческие обязанности. Между тем именно там, где начинаются эти обязанности, кончался гений Бисмарка. Этот поклонник Тора не умел в достаточной степени быть слугою путеводных моральных законов человечества. Он был представителем того чисто языческого духа, который, безжалостный и неумолимый, как фатум, в международных отношениях знал только насилие» (LIII, 118—119).

Нетрудно заметить, что все эти рассуждения Сенкевича идут в русле идейной концепции «Камо грядеши», последние страницы которого дописывались в это время. Приписывание духовному началу решающей роли в истории, вера в неизбежное торжество принципов христианской морали, наивное представление о долге государства блюсти общечеловеческую справедливость — все это, конечно, далеко от научных понятий. Но при создании художественных произведений писатель на те же вопросы отвечал конкретными картинами, изображением исторических фактов, в типизации которых он, вразрез со своими неверными теоретическими посылками, поднимался подчас до гениальных обобщений. Уже в цитированном письме о Бисмарке выделяется своей глубиной мысль о том, что государство, вступающее в противоречие с интересами национального, а тем более общечеловеческого прогресса, обрекает себя на неминуемую гибель. Позднее, во время работы над «Крестоносцами», вокруг этой мысли и группировались в основном все важнейшие факты, известные романисту из истории борьбы восточноевропейских народов с Тевтонским орденом. Что мысль писателя развивалась в направлении такого обобщения, показывают его позднейшие высказывания, которые являются как бы отголосками уже найденных им в романе художественных решений аналогичных вопросов. Так, в статье «О прусских насилиях» (1901) он не ограничивается оценкой современного факта, но и подводит его под историческое обобщение.

«История свидетельствует,— пишет он,— что здания, воздвигнутые только на тирании, злости и глупости, никогда долго не стояли. Россия, которая стонала под таким же подлым татарским ярмом, сумела, в конце концов, сбросить его. Жестокое испанское владычество не удержалось во Фландрии. Христианские и культурные народы не могут долго подчиняться варварству — стало быть, будущее должно принести какую-то огромную перемену и искупление» (LIII, 125).

Вывод Сенкевича о преходящем характере прусских гонений на поляков опирается на обобщение многих аналогичных фактов истории и потому приобретает силу убедительного доказательства, мотивирующего его оптимизм.

Год спустя в «Письме Карлу Розе» (1902) писатель снова возвращается к этой мысли. Полемизируя с немецкими расистами,

проповедовавшими неизбежность войны со славянством, он писал: «Наконец, знайте ж о том, что немецкое государство, будь то Пруссия или какое-нибудь другое, которое затеяло бы войну со славянами, уготовило бы себе и своим неизбежную гибель, ибо порядок вещей в мире таков, что неисчислимые массы и свежие силы молодых народов всегда берут верх над менее могущественными и израсходованными силами старых народов, хотя бы и лучше организованными. История Рима тут, как факел, светит великим и ясным примером.

Но,— продолжает писатель,— надо или принципиально усомниться в прогрессе и развитии цивилизации или же допустить, что этот прогресс раз и навсегда исключит такие вещи, как войны рас, и поставит на место грубой кулачной борьбы благородное культурное состязание. Земной шар для всех, и тем хуже для государств, если они хотят быть лишь преградой и помехой на пути цивилизации,— каждая помеха и в самом названии и по существу несет в себе свое предназначение, которое заключается в том, что она должна быть устранена».

Из сказанного им о расовой и национальной вражде писатель делал то заключение, «что ненависть не только отравляет, но и оглупляет» людей, и, подобно Мицкевичу, предупреждал своих соотечественников о такой опасности. «Отстаивайте свою польскую культуру так стойко, чтобы никакие силы не могли одолеть вас, но остерегайтесь ненависти главным образом еще и потому, что, преисполнив ею сердца, вы порвали бы именно с тем, что вам всего дороже — с национальной традицией». По убеждению Сенкевича, эта польская традиция обязывала к человечности и уважению национального достоинства всех народов. «Так вот,— заключает он,— обязанность современных польских поколений — пестовать это благородное наследство и развивать его дальше, высоко носить в душе гуманистический и христианский идеал, стараться распространять принципы евангелия на всеобщие отношения» (LIII, 131—132). А в 1905 г. в ответе на анкету французского журнала «Le Courrier Européen» Сенкевич, подчеркивая разницу между польским патриотизмом и пангерманизмом, пояснял: «Родину надо любить больше всего и надо думать прежде всего о ее счастье. Но вместе с тем первой обязанностью истинного патриота является следить за тем, чтобы идея его Отечества не только не противоречила счастью человечества, но чтоб она была одной из его основ. Лишь при таком условии существование и развитие Отечества станут делом, нужным для всего человечества. Иными словами, лозунгом всех патриотов должно быть: *Через отчизну к человечеству*, а не: *Для отчизны против человечества*» (LIII, 135—136).

На этот раз мораль Сенкевича, как видим, вытекала из уроков истории и почти полностью совпадала с прогрессивной тенденцией. Если сделать поправку на то, что понятие христианства

наполнялось у Сенкевича гуманистическим содержанием, а биологическая концепция позитивизма о молодых и старых народах корректировалась верным положением о значении наций в зависимости от их отношения к общечеловеческому прогрессу, то глубина его мыслей станет очевидной. Ни один из его предыдущих исторических романов не имел под собой такого основательного обобщения, как «Крестоносцы». Правда, на первый взгляд может показаться, что Крашевский и Прус более правы в оценке Грюнвальда. Но их правота не простиралась дальше современного момента, тогда как Сенкевич сумел сквозь мрак настоящего прозреть в будущее. Он поэтому глубже их в своем историческом обобщении и оптимистической оценке уроков Грюнвальда.

Сенкевич разошелся с Крашевским не только во взглядах на события XV в., но и в принципе их художественного изображения. В этом отношении показательна его рецензия на «Крестоносцев» своего предшественника. «Некоторые создатели исторических романов,— писал он,— считают самую историю, то есть исторические события, лишь рамами, в которые они вставляют картины текущей жизни. Они стремятся воскресить ее как в археологическом, так и в бытовом отношении. И тогда открываются перед ними как бы новые миры, о которых общая политическая история ничего не говорит нам. Мы видим изнутри дома, воздвигнутые в прошлые века, их обстановку, посуду, а затем людей с их образом мышления, обычаями и всем бытом. Авторская фантазия, подкрепленная исследованием и интуицией, дополняет историю с частной стороны, давая этой последней перевес над политической. В «Крестоносцах» маститый мастер нашего романа пошел иным путем. Он столкнулся с такими великими и имеющими для нас столько очарования фактами, что политическая история попросту захватила его. Поэтому собственно роман в «Крестоносцах» как-то робко вьется у исторической основы, как маленькая веточка плюща вокруг огромной башни какого-нибудь средневекового замка. Грюнвальд подавляет там все своим величием; политическая история всюду преобладает над археологией и бытовой стороной тогдашней жизни — всюду выступает на передний план... Не история является фоном, на котором автор рисует их (героев.— *И. Г.*) судьбы, но именно они только как бы прибавлены — в силу романического требования — к событиям, непомерно их превышающим. Это — единственное критическое замечание...» (LII, 249—250).

Нетрудно установить, кого Сенкевич противопоставлял Крашевскому. К тем «некоторым» романистам, которые в отличие от так называемой политической истории видели свою задачу в раскрытии внутренней, частной стороны событий, относился сам В. Скотт и такие его последователи, как Пушкин, Гоголь, Мандзони, Бальзак и Мериме. В ту пору такой подход к истории диктовался объективными возможностями ее реалистического изображения. Если романтики, не исключая Виньи и Гюго, склонны были

объяснять своеобразие эпох характером и деяниями выдающихся индивидов, то реалисты, понимая, что и характеры, и поступки отдельных лиц детерминированы их средой, видели в них только выразителей групповых интересов, течений, общих стремлений. Чтобы раскрыть тайну появления таких выдающихся личностей на гребне событий и понять их истинную роль в историческом движении, нужно было сначала исследовать составные элементы этого движения, изучить его рядовых участников и типы, из которых складывалась масса. При таком отношении к истории на передний план, естественно, выдвигались малоизвестные или же вымышленные персонажи, тогда как знаменитые вожди, полководцы, короли и т. д. выводились на авансцену лишь в особо важных случаях и показывались как характеры уже «готовые», сложившиеся, призванные в романе, так сказать, только представительствовать от имени действующих исторических сил. Анализ этих сил для реалистов был главной задачей. Поэтому у В. Скотта и у его последователей в центре повествования находятся судьбы частных героев и так переплетаются с большими событиями, что конфликт, раскалывающий общество на враждебные лагери, затрагивает все стороны их личной и общественной жизни, сказывается в отношениях между детьми и родителями, возлюбленными, друзьями и т. д. Образ эпохи у них как бы извлекался из глубин народной жизни и раскрывался в переживаниях и внешних проявлениях «среднего» человека: рядового дворянина, крестьянина, священника и т. д. [39]

В отличие от романтиков Крашевского отделяло от В. Скотта не принципиально иное отношение к выдающимся личностям, а то, что он делал основной упор на беллетризацию истории, надеясь на этом пути создать новый реалистический роман, где бы сюжетным стержнем служила канва реальных исторических событий. В «Брюле» ему удалось наметить контуры такого романа. Но большей частью, как и в случае с «Крестоносцами», эти попытки кончались неудачей. Лишь Б. Прусу посчастливилось создать в «Фараоне» (1896) действительно новую форму реалистического исторического романа, где основу сюжетного действия составила борьба больших общественных групп Египта во главе с государственными деятелями, стоящими в центре повествования. Ставар полагает, что споры вокруг этого произведения Пруса, в котором проблемы общественно-государственного устройства трактуются глубоко и полно, и сам пример «иного понимания задач исторического романа не могли пройти бесследно» для Сенкевича. След такого влияния критик находит в том, что «трактовка государственных вопросов в «Крестоносцах» глубже, чем в иных романах,—

---

[39] См.: Г. Лукач. Исторический роман.— «Литературный критик», 1937, № 7, стр. 64—71.

она настолько углублена, как позволял на то ход повествовательной интриги»[40]. В последней оговорке — вся суть дела.

Хотя Сенкевич приступил к своему роману 15 лет спустя после появления «Крестоносцев» Крашевского, однако принцип, декларированный им в рецензии 1882 г., не был забыт. Более того, словно наперекор Крашевскому, которого он упрекал некогда за преимущественное изображение политической истории в ущерб частной, он сделал крен в противоположную сторону. Многие критики прямо указывают, что в «Крестоносцах» политическая жизнь представлена меньше, чем даже в «Трилогии» и «Камо грядеши»[41].

Таким образом, выясняется, что более глубокое историческое обобщение, которое отличает «Крестоносцев» Сенкевича от его предыдущих романов и роднит с «Фараоном» Пруса, заключено им в старую форму вальтерскоттовского типа, причем даже с некоторым отступлением от его собственных достижений в прежних произведениях.

Нам предстоит теперь конкретизировать это наблюдение, т. е. исходя из самого романа определить его идею, описать его форму и охарактеризовать их взаимоотношение.

3.

В наиболее общем и обнаженном виде ведущая тенденция «Крестоносцев» выражена в словах пророчества святой Бригитты: «Я поставил их, яко тружениц пчел, утвердил на рубеже земли христианской; но они восстали против меня. Ибо не пекутся они о душе и не щадят плоти народа, который обратился в веру католическую. Они в рабов его обратили, не учат заповедям божиим и, лишая его святых тайн, обрекают на вечные муки, горше тех, кои терпел бы он, коснея в язычестве. А воюют они для утоления своей алчности. Посему придет время, когда будут выбиты зубы у них, и отсечена будет правая рука, и охромеют они на правую ногу, дабы познали грехи свои»[42].

В такой форме, естественной для средневековья, осознают герои Сенкевича сущность возникшего между ними конфликта. Пророчество Бригитты становится лейтмотивом, к которому стекаются все частные мысли по поводу назревающего военного столкновения Польши с Тевтонским орденом. Эти вещие слова не раз вспоминают поляки в минуты тяжких сомнений, с тревогой вспоминает их и магистр ордена Конрад. С ними перекликается предсказание и другой святой, какой становится для героев романа королева Ядвига. «Люди вспоминали теперь,— читаем мы,— как,

[40] A. Stawar. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza, str. 308.

[41] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 117, 169, 233.

[42] Г. Сенкевич. Крестоносцы. М., 1960, стр. 43. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

возмущенная алчностью и хищностью крестоносцев, она сказала им однажды в пророческом ясновидении: «Пока я жива, я удерживаю руку и справедливый гнев моего супруга; но помните, что после моей смерти кара обрушится на вас за ваши грехи» (88). Картина Грюнвальдского побоища указывает, что и сам автор вкладывал в слова Бригитты и Ядвиги обобщающий смысл. То, что романист связывает свою ведущую идею с пророчествами святых, объясняется, конечно, не только художественной необходимостью следовать средневековым формам выражения мысли, но и стремлением в наиболее подходящей форме ответить на вопрос, ставший основной причиной возникновения романа: чем закончатся прусские гонения на поляков? Пророчество, т. е. предсказание того, что милитаристскую Германию, возродившую захватнические традиции Тевтонского ордена, ждет та же участь, в тогдашних условиях приобретало для современников писателя особую силу поэтической выразительности.

Эта общая мысль писателя конкретизируется им, понятно, во всех компонентах романа и прежде всего в той исторической концепции, в свете которой воспроизводится прошлое. Суть ее такова.

На рубеже XIV и XV вв. столкнулись в борьбе за существование два общества, два государства — Тевтонский орден и Польша. Тевтоны, признававшие только кулачное право, не знали меры в угнетении покоренных народов и, стремясь к расширению своего господства, не гнушались ни вероломством, ни клятвопреступностью. По меткому выражению И. С. Миллера, этот рыцарский орден был прямым отрицанием всего того, что традиционно связывалось с рыцарством: для поляков и литовцев крестоносец стал символом жестокости, бесчестья и глумления над самим знаком креста, украшавшего одежды служителей девы Марии. Поэтому, хотя орден внешне выглядел как никогда грозной и несокрушимой силой, по существу он не имел никакой моральной опоры и разлагался изнутри.

Польская шляхта, напротив, сочетала культ силы с соблюдением рыцарского кодекса морали и прежде всего с сознанием своего священного долга защищать народ от нападений извне, блюсти принципы справедливости и чести. Поэтому Польша, хотя и не казалась такой могущественной, как орден, но на деле неудержимо шла по пути к невиданному богатству. «И от этого избытка сил, который ощущали шляхетские роды, кипело все общество, подобно сосуду, из которого вот-вот вырвется кипящая струя» (543).

Добиваясь воссоединения своих исконных земель и укрепления связи с Литвой, население которой стремилось найти под скипетром Ягайлы защиту от угрозы внешнего порабощения, Польша действовала в духе принципов справедливости, поступала по праву. Тевтонский орден, ставший преградой на пути достижения этих целей польского народа, исходил из противоположных прин-

ципов и поступал вопреки всякому праву. Эта могущественная военная корпорация иноземных, преимущественно немецких феодалов, заинтересованная в ограблении народов, не имела никакого исторического оправдания для своего существования. Чтобы иметь постоянный предлог для вторжений и захватов, орден поддерживал феодальную междоусобицу в соседних княжествах; призванный быть официальным оплотом христианства, он в действительности препятствовал крещению Жмуди и т. д. Между тем интересы шляхетского земледелия, заставлявшие рыцарей прикреплять крестьян к земле, интересы польского крестьянства, страдавшего от тевтонского гнета, и даже интересы мещан, в большинстве немецкого происхождения, требовали от польского населения укрепления своего государства.

Так, в борьбе за существование, т. е. на почве столкновения материальных интересов, между поляками и тевтонами возник конфликт, ускоривший пробуждение во всех уголках польской земли чувства народного единства и породивший мысль о неизбежности решительной схватки с крестоносцами. Уничтожение этого могущественного хищника, опустошавшего пограничные области Польши, Литвы и Руси, стало необходимым общим условием их исторического прогресса. На этой основе родились идея объединения Польши с Литвой, крещения Жмуди и сознание славянской солидарности.

Если сравнить историческую концепцию, лежащую в основе «Потопа», не говоря уже о романе «Огнем и мечом», с исторической концепцией «Крестоносцев», то относительная глубина и верность последней станут очевидными. Основательность исторической концепции «Крестоносцев» проявилась, в частности, и в более тщательной мотивировке политического конфликта противоположностью материальных стимулов враждующих лагерей. Это очень важное достижение Сенкевича с точки зрения исторического реализма. Обратясь к такой поре в жизни шляхетского сословия, когда оно действительно представляло общенародные интересы, Сенкевич — при том же моральном подходе к истории — сумел, однако, глубже осветить ее не только с частно-бытовой стороны, но и общегосударственной. Правда, государственная сфера представлена здесь намного скупее, чем в «Трилогии», большей частью в декларациях, чем в образах, но зато в общем и целом она дана вернее. Присущий романисту пафос возвеличения патриотической доблести польского рыцарства в данном случае вполне согласовался с объективной ролью шляхты. Это обеспечило писателю возможность совместить идеализацию рыцарства с исторической перспективой, т. е., как и в прежних романах, выдвинуть на передний план повествования симпатичное ему сословие, ограничить картину его кругозором и в то же время изобразить события в их исторически закономерном развитии, а ведущих роев — в процессе их внутреннего изменения.

Итак, привести в пример могущественное государство, ставшее предметом всеобщей ненависти народов; раскрыть правомерность морального разложения общества, возведшего насилие в главный принцип своего отношения к слабым, и отсюда вывести актуальное историческое поучение о неизбежности краха агрессора и торжества принципов справедливости, на которых должны строиться как отношения между частными людьми, так и между народами[43],— вот идейная установка «Крестоносцев», их политическая тенденция. Зная это, мы можем теперь обратиться к анализу формального выражения этой идеи.

4.

Идея произведения может быть раскрыта как художественная лишь посредством ее формы. Подобно тому, как из рассказа, допустим, о какой-нибудь неизвестной вам роще можно получить некоторое представление о ее прелестях, но еще не изведать их на себе, так и при непосредственном переходе от мировоззрения писателя к содержанию его произведения можно дать лишь общее понятие о смысле данной вещи, но не о ее эстетической действенности, не о ее художественности. Последняя неотделима от формы, которая «не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть»[44]. Иначе говоря, идея произведения искусства в ее особом, конкретном значении никакими другими средствами, кроме художественных, не может быть высказана и передана. Поэтому анализ этих средств становится необходимым моментом для понимания произведения искусства как носителя особого содержания.

В словесно-смысловой организации «Крестоносцев» Сенкевича, как и в других произведениях подобного типа, четко различаются четыре компонента собственно художественной структуры: фабула. система характеров. сюжет и композиция. Язык становится

---

[43] A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz, str. 287.

[44] М. Б а х т и н. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 60. Во избежание недоразумений следует заметить, что под «идеей» в науке подразумеваются разные понятия, из которых для нас существенны три. Идеей, во-первых, называют авторскую концепцию или замысел, по отношению к которому как содержание, так и форма произведения становятся средством достижения цели, средством выражения основной (моральной, политической и пр.) тенденции. Под идеей, во-вторых, имеют в виду и те обобщающие мысли, к которым приходит читатель в результате обдумывания своих впечатлений от прочитанного. Эти мысли в основном могут совпадать с намерением автора вызвать их у читателя, но они могут и очень резко расходиться с авторским замыслом. Поэтому выше мы иногда называли условно первое понятие авторской, а второе — объективной идеей. Обе они относятся к сфере понятийного мышления и как таковые превосходно поддаются логическому анализу. Но под идеей произведения может подразумеваться также его конкретное специфическое содержание, которое можно назвать образной мыслью, или собственно художественной идеей.

художественно-структурным элементом лишь постольку, поскольку он опосредуется последними и благодаря этому превращается из сырого строительного материала в формообразующую основу и оболочку произведения.

Вступая меж собой в прямые и обратные ассоциативные связи, эти компоненты образуют сложнейшую словесную модель действительности — ту форму синтетического отражения, которая воплощает движение авторской мысли и вместе с тем служит возбудителем аналогичной мысли у читателя. Двигаясь по каналам прямых и обратных связей художественной модели, мысль постигает стоящую за ней действительность в такой полноте конкретных (совокупных) отношений сторон и признаков, какая немыслима на уровне научных абстракций или в форме простого логического пересказа. Чтобы исчерпывающим образом конкретизировать художественую мысль писателя, пришлось бы последовать известному совету Гёте и Л. Толстого — пересказать все произведение словами самого автора. Только таким путем можно вполне передать то, что выражает художник. Но наука не ставит и не может ставить себе таких нелепых задач. Хотя полное и, следовательно, истинное познание произведений искусства складывается из живого, непосредственного их восприятия и последующего абстрактного анализа, наука необходимо ограничивается только сферой последнего. Ибо ее цель не в том, чтобы подменять собой поэзию или состязаться с нею в красотах стиля, а в том, чтобы с помощью общих категорий эстетики — в сфере понятий — найти такие определения, которые позволили бы охарактеризовать познавательный инструмент данного произведения.

Этим мы, конечно, ни в малой мере не исчерпаем содержания «Крестоносцев», но если нам удастся подвести хотя бы их основные компоненты — фабулу, систему характеров, сюжет и композицию — под общие определения этих категорий, то тем самым мы создадим основу для выявления их отличия от других однотипных произведений, а значит приблизимся к пониманию того своеобразного ви́дения мира, каким обогащает нас Сенкевич. Понимая всю трудность такой задачи (а ее постановка, как мы видели, диктуется историей вопроса), пишущий настоящие строки считает нужным сказать наперед, что он не может дать ее удовлетворительного решения [45].

---

[45] Дело в том, что анализ формы вовсе не сводится к характеристике приемов мастерства, которых мы касались выше и которые относятся собственно к области художественной техники, и он не может быть осуществлен также посредством описания впечатлений от произведения. Анализ формы, или, иначе, формальный анализ произведений, означает не что иное, как их формализацию, т. е. такое описание их структуры, которое немыслимо без точной терминологии и ее систематизации, отражающей переход одних понятий в другие, и без знания хотя бы некоторых правил (основных законов), по которым функционирует данная система. А что такое точная терминология? Под *точностью* в науке подразумевается свойство

Ныне ни для кого уже не является откровением, что в литературоведении даже основные категории толкуются различно, т. е. сплошь и рядом не удовлетворяют назначению терминологии. Поэтому литературоведу, берущемуся за анализ структуры конкретного произведения, поневоле приходится больше описывать ее, чем

абстракции находиться в однозначном соответствии со своим особым предметом (см.: Ю. А. Левада. Точные методы в социальном исследовании.— «Вопросы философии», 1964, № 9). Так, слово «книга» есть точный термин, поскольку оно, безотносительно к конкретному содержанию, охватывает все когда-либо напечатанные произведения в виде сброшюрованных, переплетенных листов с текстом на любом языке, а с другой стороны, исключает все, выходящее за пределы объема этого специального понятия. Равным образом слово «читатель» означает всех лиц, способных воспринимать написанное (или напечатанное), независимо от их пола, возраста, социального положения и т. д. и т. п. Располагая такого рода специальными абстракциями, мы можем, не касаясь самого процесса чтения, т. е. конкретного содержания этой деятельности и ее многообразного влияния на людей, определить нужные количественные отношения (например, выявить, какое количество книг прочитывается за год, сколько их приходится на «среднего» читателя и т. д.) и таким способом, с помощью строго объективных показателей, выразить действительный интерес общества к этой духовной пище и вероятный эффект ее воздействия на общественное сознание. Это, так сказать, элементарная иллюстрация возможностей точного метода.

Однако в литературоведении его применение наталкивается на большие трудности. Искусство вообще отличается такой высокой степенью конкретности отражения и эмоциональностью, что оно очень плохо уживается с систематизацией и, вследствие этого, почти совершенно не терпит тех грубых приближений и упрощений в анализе художественной формы, без которых формализация эстетических категорий практически становится невозможной. Не случайно в литературоведении самым распространенным и, если хотите, модным упреком стал ныне упрек в огрублении, упрощении, прямолинейности и т. п., словно здесь неопределенность так называемых гибких формулировок есть достоинство само по себе. В действительности, конечно, упрощения нужны литературоведческой науке не меньше, чем филигранные, обтекаемые и уклончивые фразы,— все хорошо на своем месте. Но, повторяем, в литературоведении пока что безраздельно господствует убеждение в нецелесообразности применения метода грубых приближений, и даже очень талантливые исследователи склонны думать, что дальнейший прогресс литературной критики зависит от ее уподобления искусству. Это указывает на то, что литературоведческая наука, несмотря на свою многовековую историю, не достигла еще той стадии систематизации знаний, на которой появляются предпосылки для сведе́ния всего многообразия изученных явлений к некоторому единству и, следовательно, возникает реальная основа для широкого плодотворного применения однозначных абстракций. Поэтому литературоведы даже при формальном анализе вынуждены пользоваться по существу нерасчлененными, интуитивно-содержательными категориями, а не формально-логическими, которые только и могут быть подвергнуты точному исследованию.

Некоторого сдвига можно ожидать здесь, по-видимому, от разработки математической теории упрощений, которая выяснила бы, в какой мере вообще применим метод грубых приближений при анализе сложных образов. Однако было бы наивным полагаться на то, что точные литературоведческие категории будут разработаны математиками, кибернетиками или же логиками широкого профиля. Специальную точную терминологию могут выработать лишь специалисты в данной области, знающие свой предмет прежде всего со стороны его особого содержания. Как показывает поучи-

анализировать, и — если он желает избежать разнотолка употребляемых им слов — всякий раз пускаться в теоретические пояснения там, где, казалось бы, уместнее всего была бы конкретная оценка. Отдавая себе отчет в этом недостатке своего исследования, мы все же — в порядке приступа к решению задачи — попытаемся хотя бы приблизительно описать структуру «Крестоносцев»[46].

5.

Основой основ структуры «Крестоносцев», как и других произведений этого типа, служит фабула — этот сюжетный костяк романа — и потому мы начнем с нее.

Фабула — это цепь событий в их внешней связи. основная последовательность происшествий. Иначе ее называют сюжетным стержнем, сюжетной схемой, сюжетной канвой и т. д.[47]. Она легко поддается пересказу, обнаруживая тем самым свою связь с явлениями, лежащими на поверхности. Но эти явления в ряду других играют роль необходимых внешних условий и как таковые они всегда выступают в качестве важнейших, определяющих обстоятельств поведения людей. Фабула поэтому есть древ-

---

тельный опыт компаративистов, попытки произвольно абстрагироваться от особого содержания произведений не приводят к желательному результату. Это же недавно показали и попытки семиотиков.

Очевидно, сами литературоведы должны разобраться в этой сложной проблеме и, постепенно упрощая ее, найти удовлетворительный способ формализации своих категорий. А когда будет разработана точная литературоведческая терминология, внедрение математики будет предрешено. Ибо главное во всех областях нашего знания заключается не в том, *как* считать, а в том, *что́* подлежит счету и по каким правилам *это особое что́* функционирует. Конечно, литературоведение (как, впрочем, и любая другая предметная область) полностью точной наукой никогда не станет. Воображать себе нечто подобное — значит, принимать скелет за живой организм. Тем не менее знание этого «скелета», определяющего структуру живого явления, имеет огромное практическое и научное значение. А он-то как раз и составляет ту сторону предмета, которую можно точно анализировать, но при условии наличия специальных абстрактно-однозначных определений. В настоящее время есть, пожалуй, только один надежный путь, ведущий к решению этой проблемы,— это учиться анализировать форму произведений при одновременной разработке и уточнении существующей терминологии.

[46] Из всех наших эстетиков, пытавшихся исследовать основные литературоведческие категории и привести их в более или менее стройную систему понятий, ближе всех к осуществлению этой задачи подошел коллектив сотрудников Института мировой литературы им. Горького, издавший уже три тома «Теории литературы». В частности, при анализе фабулы, сюжета и композиции мы будем в основном опираться на те определения, которые предложены В. В. Кожиновым (см.: «Теория литературы». М., 1964, стр. 408—485).

[47] Схему событий многие из наших исследователей называют еще просто сюжетом. В таком значении слово «сюжет» употреблялось и мною в предыдущих работах.

нейший из способов художественного раскрытия причинно-следственных отношений, и не случайно Аристотель придавал ее построению первостепенное значение. Она действительно имела самое существенное структурообразующее значение в эпосе и в произведениях драматического рода, а также в баснях, в сказках и пр., и продолжает сохранять в настоящее время такое же значение в детской литературе. Чем сложнее фабула. т. е. чем стремительнее ход событий и неожиданнее переходы, тем занимательнее она для детского ума.

Зато в произведениях современной «взрослой» литературы усложняется сюжет, тогда как функция фабулы значительно упрощается. Но это упрощение сродни тому, какое представляет собой замена сборного каркаса цельнолитым, т. е. оно является результатом усовершенствования структуры при одновременном повышении прочности ее узлов. Хотя простая фабула не так сильно поглощает внимание, как сложная, ее связующее, цементирующее значение от этого нисколько не снижается. Наоборот, простота фабулы, ее неприметность позволяет переключить мысль на сложность иных элементов художественной структуры, позволяет приковать внимание, например, к индивидуальному складу характеров, к роли внутренних побуждений, к тончайшим движениям человеческой психики, к влиянию идей на сознание и т. д. Но эта взаимосвязь фабулы с другими структурными компонентами произведения и — соответственно — относительная степень их развития не есть величина постоянная. Она зависит от общего уровня литературы и меняется по мере углубления ее познавательных способностей.

И в «Крестоносцах» Сенкевича мы застаем фабулу на определенной стадии ее совершенствования, которое не могло быть бо́льшим того, какое позволяло тогдашнее развитие исторической прозы. При соответствующей поправке на роль различной тематики сравнение фабулы «Крестоносцев» с сюжетными схемами предыдущих романов Сенкевича, с одной стороны, и с фабулой «Фараона» Пруса — с другой, покажет нам, какого прогресса достиг писатель в этом пункте сюжетостроения.

С внешней стороны фабула «Крестоносцев» представляется простым вариантом прежней сюжетной схемы исторических романов Сенкевича. Центральный герой «Крестоносцев» юный Збышко, так же как и центральные герои предыдущих романов, с первого взгляда влюбляется в девушку, и история этой любви становится тем стержнем, на который нанизывается одно приключение за другим. Важнейшим из происшествий и здесь является похищение девушки, попадающей в руки людей враждебного лагеря, и это событие, связывающее личные интересы влюбленных с интересами всего польского общества, влечет за собой целую цепь похождений, знакомств с новыми людьми, столкновений с врагами и т. д. Даже вознаграждение героя за его службу отчизне остается тем же: и

в «Крестоносцах» этой наградой является любовь преданной девушки. Правда, Збышко обретает счастье не с Данусей, из-за которой ведет борьбу, а с Ягенкой. И это составляет первое существенное отклонение от фабульного стереотипа прежних романов Сенкевича.

Конечно, суть дела не в том, что автор выводит в «Крестоносцах» двух влюбленных девушек вместо одной. За этой формальной перестройкой фабулы скрывается глубокий смысл. В отличие от Богуна и Азии, никто из крестоносцев собственно не соперничает с главным героем: они похищают девушку единственно с целью выместить свои обиды на ее отце, Юранде из Спыхова. Источник этой вражды — в агрессивной политике крестоносцев. Об этом мы узнаем из рассказа действующих лиц, оценивающих стычку Юранда с тевтонами как частный случай длительной борьбы поляков с орденом, так что Дануся сразу же предстает перед нами жертвой исторического конфликта. Другими словами, ее похищение мотивировано глубже, чем даже насильственное задержание Олеси в «Потопе». Для средневековых методов феодальной борьбы подобные случаи были чрезвычайно типичны, и если где, то именно в «Крестоносцах» такой эпизод как бы сам собой напрашивался в качестве центрального фабульного звена.

Не случайна также и гибель Дануси. Та проблема племенной вражды, которая в «Пане Володыёвском» была лишь намечена, здесь значительно углубляется. Она решается на примере трагической судьбы Юранда, а смерть Дануси, которая пала жертвой исступленного озлобления своего отца против немцев, еще более обостряет чувство трагизма. В этом отношении участь дочери Юранда перекликается с горькой долей сестры и невесты Нововейского и выполняет в сущности ту же функцию, с той лишь разницей, что образ Дануси, вследствие его большего значения для фабулы, намного сильнее акцентирует внимание на одной из главнейших проблем романа.

Второе отличие сюжетной схемы «Крестоносцев» от фабульного стереотипа предыдущих романов Сенкевича заключается в ее сложности. Хотя она кажется простой, на деле в ней объединены три сюжетных мотива: вражды Юранда с убийцами его жены, конфликта Збышко с похитителями его невесты и столкновения Мацька с Лихтенштейном из-за того, что последний чуть ли не погубил род Градов. Это значит, что фабула «Крестоносцев» шире прежних охватывает эпоху — так, как если бы здесь из разветвленных частей трилогии сложился один сжатый роман.

Из этого нового качества фабулы «Крестоносцев» вытекает и ее третья существенная особенность: ее монолитность. В «Трилогии» сюжеты строились по принципу внешнего переплетения любовно-приключенческой интриги с исторической коллизией, и потому завязки той и другой там выступают раздельно. О сюжете «Крестоносцев» этого нельзя сказать. Здесь частно-приключенче-

ская интрига, или, вернее, ее линии соединяются с исторической коллизией не внешним способом, а как бы вытекают из общего русла народного течения и впадают в него. Каждый из главных героев — Збышко, Юранд и Мацько — преследует свои частные цели, которые, сливаясь, порождают единую цепь происшествий. Обставленная многочисленными намеками на аналогичные массовые случаи раздора, эта цепь частных приключений конкретизирует нарастание всеобщей ненависти поляков к их исконным врагам.

Только в конце романа историческая линия повествования обособляется от частно-приключенческой. Однако указать ее узловые моменты невозможно. Зато последняя имеет четко обозначенную завязку (нападение Збышка на Лихтенштейна), кульминацию (помилование Юрандом Зигфрида де Лёвс) и развязку (расправа Мацька с Лихтенштейном). Как видим, три фабульные нити так сплетаются, что каждая из них получает узловое значение в структуре произведения. Что же касается государственного антагонизма между Польшей и орденом, то о нем мы узнаем из рассказа действующих лиц как о чем-то давно уже возникшем и существующем — историческая коллизия сразу же является готовой ситуацией, которая служит фоном повествования и одновременно общей причиной частных конфликтов.

Итак, при внешнем сходстве с фабулами прежних романов Сенкевича сюжетная схема «Крестоносцев» отличается иным типом построения и глубже их отражает эпоху, органичнее связана с нею. Но если ее сравнить с фабулой «Фараона», то выяснится, что она намного уступает ей по широте охвата общественных событий, и именно эта узость событийной основы «Крестоносцев», как мы покажем ниже, составляет их главный художественный недостаток.

6.

Образуя сюжетный костяк произведения, фабула становится той событийной основой, на которой зиждется соответствующая система характеров. Система характеров представляет собой схему взаимоотношения героев под углом зрения основной (общей) идеи романа и отводимого им формального места в плане центральных, главных, ведущих, второстепенных и эпизодических персонажей.

Каждый герой ведет себя сообразно своему характеру, который, являясь для него самого чем-то внутренним, субъективным, для других героев, поскольку для них он раскрывается в действии, приобретает значение внешнего, объективного фактора и как таковой в числе других обстоятельств определяет их поведение. Так, добродушие Зыха из Згожелиц и вспыльчивость аббата из Тульчи,

коварство Лихтенштейна и тупость Арнольда фон Бадена становятся для Мацька всякий раз условием иного образа действий, в которых раскрывается его характер; и наоборот, для самого Мацька его хитрость и жадность не являются объективным обстоятельством, но они становятся таковым для тех, с кем он сталкивается.

Другими словами, в известной системе каждый характер, смотря по тому, берется ли он в его отношениях к другим характерам или же отдельно, сам по себе, оказывается попеременно то объективным, то субъективным фактором. Поэтому в любой системе взаимоотношения характеров образуют такое нераздельное единство объективных и субъективных моментов, которое, с одной стороны, становясь условием проявления каждого из действующих лиц (т. е. включаясь в цепь внешних событий), смыкается с фабулой, а с другой стороны, та же система характеров, поскольку она отражает столкновение и переплетение различных индивидуальных свойств, темпераментов, идей, побуждений, переживаний и т. д., развертывается в бесконечную цепь переходов, перерастает в сплошное движение и в этой конкретизации приобретает уже значение полнокровного сюжета. Это значит, что система характеров опосредует связь между фабулой и сюжетом.

Рассмотрим сначала систему характеров сенкевичевского романа на ступени ее смыкания с фабулой.

В соответствии с задачей показать результат столкновения двух общественных сил, из которых одна защищает, а другая попирает справедливость, романист делит героев на два лагеря. Как и в «Трилогии», во главе каждого лагеря стоят исторические личности. Но основной акцент в «Крестоносцах» еще больше, чем в прежних романах, сделан на раскрытии характеров вымышленных героев. Причем, хотя произведение названо «Крестоносцами», не тевтонское рыцарство стоит здесь в центре повествования. Комтур Куно Лихтенштейн, как и вымышленные персонажи Гуго фон Данфельд, Ротгер и Зигфрид де Лёве,— ведущие герои лишь в том смысле, что от них исходит смертельная опасность для польских рыцарей, что их агрессивные действия являются очагом разжигания конфликта и, следовательно, пружиной развертывания всей цепи событий. Но в центре повествования находятся те, кто страдал от агрессии и боролся за справедливость, т. е. поляки. Из них крупным планом рисуются только образы Збышка, Мацька и Юранда. Первый из них олицетворяет молодость польского рыцарства, второй — его стремление к созданию прочной материальной основы для размножения своего рода, третий — его трагедию, порожденную исторической ситуацией. Связанные общностью борьбы и узами родства, эти три вымышленных персонажа занимают в фабуле ключевые позиции, проливающие свет на идейно-художественную функцию всех остальных героев — и ведущих, и второстепенных, и эпизодических.

Роль центрального героя, стягивающего к себе все нити повествования, играет здесь Збышко. С одной стороны, он связан с Мацьком и его миром: Зыхом, Ягенкой, аббатом из Тульчи и т. д., а с другой — с Данусей и через нее с двором мазовецкого князя Януша, с Юрандом и крестоносцами. Он же наиболее широко опосредует и конкретные отношения между враждующими лагерями. Сандерус и де Лорш, занимающие промежуточное положение между поляками и тевтонами, не играют здесь такой существенной роли связующего звена, как Хилон и Виниций в «Камо грядеши». Их функция в системе характеров несколько иная: они выводятся Сенкевичем главным образом для того, чтобы показать, на чьей стороне были симпатии людей «нейтральных», не предубежденных. Кроме того, они оживляют действие, снимая напряженность трагического пафоса: с их появлением рассказ всегда возвращается в комический ключ повествования.

На стыке контактов Збышка, Мацька и Юранда, а также Лихтенштейна, Данфельда и де Лёве (ведущих героев противостоящего лагеря) с второстепенными и эпизодическими фигурами происходит в основном и перерастание авторской морали (политической тенденции романа) в план ее художественного выражения. Это становится очевидным при сравнении исторических и вымышленных персонажей, фигурирующих на втором плане, но занимающих по отношению к ведущим героям такую же диаметрально противоположную позицию, какую занимают абстрактное и конкретное по отношению к своему посредствующему звену. Если образы исторических персонажей представляются подчас почти оголенными выражениями тех или иных тенденций, легко переводимых на язык понятий, то вымышленные (а их больше всего), наоборот, ускользают от таких прямых определений. Какую мысль выражает автор в образе короля Ягайлы или магистра Конрада, мы точно можем сказать. Но вот что «поучительного» может почерпнуть для себя читатель из знакомства с аббатом из Тульчи, с Зыхом, Вильками и т. д., этого так просто не выразишь.

В прямом смысле никакой морали и обобщений, имеющих непосредственное отношение к основной идее романа, они не содержат в себе. Но, не имея прямого отношения к функции выражения политической тенденции «Крестоносцев», они оживляют картину эпохи тем, что, вступая в контакт со Збышком и другими тенденциозно выразительными персонажами, наполняют их конкретным содержанием, т. е. в системе характеров эти персонажи становятся носителями особого смысла, не сводимого к чисто логической форме выражения мысли, но и не противоречащего ей, а дополняющего ее указанием на практическую неисчерпаемость примет живой действительности. Это и есть перевод политической тенденции в план ее художественного выражения, в котором многосложность идейно-эмоциональных оттенков не поддается однозначным определениям.

Образы ведущих героев (Збышка, Мацька, Лихтенштейна и др.) в системе характеров занимают как бы промежуточное положение, сочетая в себе тенденциозность исторических фигур с живостью вымышленных персонажей второго плана. О них определенно можно сказать, чем поучительны их судьбы с точки зрения борьбы Польши с орденом, а значит в плане непосредственного выражения основной идеи романа; и в то же время эти судьбы так переплетаются между собой и с судьбами других действующих лиц, что это уже выходит за пределы иллюстрации мысли и превышает возможности понятийных формулировок. Наступает момент перерастания логической схемы в чувственно осязаемую картину. Оно совершается в основном в процессе увязывания фабулы с системой характеров.

7. На основе данной системы характеров из взаимодействия последних с конкретными обстоятельствами возникает сюжет, третий компонент структуры романа. Сюжет есть не что иное, как совокупность всех внешних и внутренних проявлений, указывающих на состояние и изменение людей и вещей [48]. Если фабула является схемой сюжета, то сюжет является предельной конкретизацией этой схемы, но только не простым ее наращиванием или распространением. Простая разработка схемы, кроме ее детализации и усложнения, ничего не даст. Между тем сюжет относится к фабуле примерно так, как живой организм к своему скелету. Образы и картины романа оживают только на уровне сюжета, т. е. тогда, когда вступает в силу закон взаимодействия характеров с определенными обстоятельствами, когда характеры одних становятся условием раскрытия других, и наоборот, и когда является возможность не только равномерной, пропорциональной обрисовки внешних факторов и внутренних состояний, но и преимущественного изображения тех или других.

Взяв за основу такое определение сюжета, мы должны будем теперь остановиться на характеристике отдельных образов и определить их конкретное идейное значение. Правда, каждый герой в некотором отношении представляет собой, как принято говорить, цельный мир — мир индивида, в котором скрещиваются многие влияния среды и эпохи. Но, во-первых, отдельные персонажи являются таковыми лишь в контексте всего произведения, из которого их можно и в целях формального анализа должно вычленять и тем значительно упрощать. И, во-вторых, сложность литературных характеров никогда не исчерпывает многообразия конкретной реальности. Какими бы сложными ни были образы героев, по отношению к реальным прототипам они всегда являются абстракциями

---

[48] См.: «Теория литературы», М., 1964, стр. 421—426.

и только как таковые, т. е. только благодаря отвлечению от действительности одной или нескольких примет, служат целям познания. Указать в каждом образе те черты героя, которые выделяются особо; установить, типичны ли они для изображаемой эпохи и, если да, то для кого именно; выявить, согласуется ли эмоциональная оценка данного персонажа с объективным смыслом его действий и мыслей — это и значит определить отношение образа к действительности под углом зрения его идейно-эстетического значения.

Способ лепки образов, рассматриваемый с точки зрения исторического материала, в «Крестоносцах» по существу не отличается от того, какой мы наблюдали при анализе «Камо грядеши». Это те же три приема, из которых здесь, за отсутствием богатой исторической литературы, отдается предпочтение догадке, реставрирующей по скупым, отрывочным упоминаниям живой облик людей средневековья. Поэтому мы не будем повторять здесь уже сказанное о методе Сенкевича, а обратим внимание на то, как сказывается причастность действующих лиц к фабуле и их положение в системе характеров на живости их образов.

М. Конопницкая заметила, что в «Крестоносцах» применяются два способа создания образов — живописно-декоративный (Ядвига, Ягайло, Анна Данута, Дануся) и скульптурно-объемный (Чтан, Вильк, Юранд и т. д.). Различие этих способов подмечено верно, хотя их обозначение следует уточнить, ибо аналогия с другими искусствами не раскрывает существа литературно-художественного метода.

Если подойти к характеристике способа изображения героев у Сенкевича с точки зрения их отношения к сюжетному движению, то мы заметим, что «живописный» способ обрисовки означает их слабое участие в развертывании фабулы, их пассивное отношение к интриге, тогда как «скульптурный» способ, наоборот, означает изображение персонажей в действии, в конфликтных столкновениях, в процессе постоянных переживаний.

Первую группу составляют почти исключительно исторические личности. Из них наиболее живыми представляются Анна Данута, Павала из Тачева и Куно Лихтенштейн, т. е. именно те, степень участия которых в интриге романа достаточно высока; бледнее их выглядят король Ягайло, Яська из Тенчина, Зындрам из Машковиц и магистр Конрад; но все же последние заметно превосходят живостью образ королевы Ядвиги, которая вообще стоит вне фабулы. Способ обрисовки исторических персонажей в сущности согласуется с отводимой им ролью в системе характеров: они призваны представлять польско-тевтонский конфликт в его обобщенно абстрактном выражении. В этом идейном ракурсе рисуется большинство исторических фигур.

Образ польской королевы, из всех персонажей наименее индивидуализированный, складывается всего из трех штрихов: хри-

стианского самопожертвования, кротости и дара ясновидения. Реальная Ядвига, как доказывает Кучиньский [49], с такой характеристикой ничего общего не имеет. На самом деле она. человек большой культуры по тем временам, была в то же время весьма своенравной особой и не обнаруживала ни малейших признаков того христианского смирения и аскетизма, какие приписывались ей легендой и историком Шайнохой [50]. На первый взгляд может показаться даже, что именно это несоответствие действительности лишает ее образ жизненной силы. Но такое заключение от содержания образа к действительности. не учитывающее формы его раскрытия, глубоко ошибочно. Читатель может ничего не знать об исторической Ядвиге и тем не менее ее образ в «Крестоносцах» будет казаться ему анемичным — именно потому, что он выпадает из фабулы. Его роль исчерпывается в романе тем, что королева олицетворяет собой принцип «истинного» христианства: согласно молве, она своим отречением от личного счастья помогла без кровопролития крестить Литву, объединить ее с Польшей под скипетром Ягайлы и, снискав этим актом христианского милосердия славу святой, стала любимицей народа, голосом его прорицания. Идейная функция этого образа предельно оголена. О нем можно сказать. что он держится на обнаженной схеме характеров, отражающей самую общую противоположность двух моралей, да на искусной композиции произведения.

Ягайло, в прошлом князь языческой Литвы, которого мы застаем уже главой христианского государства, характеризуется также в основном своими душевными борениями новообращенного католика. Именно как ревностный блюститель христианской справедливости противопоставляется он тевтонам — вершителям «безбожной» политики разбоя. Таким (и это имеет решающее значение для понимания идейной функции его образа) предстает он перед нами и на Грюнвальдском поле. Индивидуальные приметы. которыми снабжает его Сенкевич, тоже не соответствуют чертам реальной личности Ягайлы, по всем данным человека образованного и выдающегося политического деятеля [51]. Указать в его образе признаки типичного польского монарха очень трудно: он рисуется вне характерных отношений со своими подданными. В романе есть только один эпизод, намекающий на истинные взаимоотношения Ягайлы с польскими можновладцами. Когда король, в порыве гнева, повелел обезглавить Збышка, вмешался каштелян Топор из Тенчина, который сказал:

« — Всемилостивейший король! Пусть комтур убедится, что за

---

[49] S. M. Kuczyński. Rzeczywistość historyczna w «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza, str. 60—69.

[50] См.: J. Kijas. Źródła historyczne «Krzyżaków» Sienkiewicza.— «Pamiętnik literacki», 1964, zesz. 3. str. 89.

[51] S. M. Kuczyński. Rzeczywistość historyczna w «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza, стр. 69—85.

покушение на особу посла не ты во гневе караешь смертью, но наш закон. Иначе он вправе будет подумать, что нет у нас в королевстве закона христианского. Я сам буду судить виновного!

Последние слова он произнес, повысив голос, и, видимо, не допуская даже мысли, что этот голос может не быть услышан...» (72).

Пожалуй, это единственная типичная черта в образе краковского каштеляна как представителя феодальных верхов, диктовавших свою волю королю. Но и она смягчена здесь тем, что Топор «повышает голос» во имя законности. Между тем, если верить Длугошу, хроникой которого пользовался автор «Крестоносцев», в польском судопроизводстве тех лет царили произвол и взяточничество. Сенкевич, конечно, сознательно исключает из образа каштеляна эти типичные черты людей его круга — в данном случае для того, чтобы посредством идеализации польской законности противопоставить ее тевтонскому беззаконию.

Эскизно, но ярко обрисован в романе краковский мечник Зындрам из Машковиц, который в показе Сенкевича предводительствовал польским войском под Грюнвальдом. Его образ создан в основном посредством собственных высказываний героя. В этом отношении Зындрам тяготеет к образам драматического рода, хотя и не лишен эпических штрихов былинного богатыря. Если же подойти к его оценке с точки зрения преимущественного влияния фабулы, системы характеров, сюжета и композиции на метод изображения, то он более всего подходит под категорию образов, определяемых их положением в системе характеров. Сдержанный и скромный, он в то же время отличался глубокомыслием и находчивостью. В отличие от тех, кого подавляло могущество ордена, Зындрам никогда не падал духом и за внешней силой врага умел разглядеть его слабость. Реплики и афоризмы мечника (вроде сказанного им о неприступности Мальборга: «...что человеческая рука сотворила, то она и разрушить может», 510) обнаруживают в нем вдумчивого и прозорливого политика, одного из тех государственных мужей, благодаря дальновидности которых была подготовлена победа. В этом отношении его можно причислить к типичным персонажам собирательного профиля. Ибо как индивидуальность сенкевичевский герой тоже совсем не похож на своего прототипа. По Кучиньскому, Зындрам из Машковиц не возглавлял и не мог возглавлять войска: он был слишком мелкой сошкой для польских феодалов, чтобы те позволили ему командовать собой [52]. Но Зындрам, каким он показан в романе, производит глубокое впечатление — не только потому, что в его образе особенно сильно выражен исторический оптимизм поляков, а и потому, что он, как правило, фигурирует в самые ответственные моменты спора на высшем, государственном уровне.

---

[52] Там же, стр. 99—106.

Из исторических личностей вернее других охарактеризован в романе великий князь литовский Витовт, который действительно не гнушался помощью ордена в борьбе со своими междоусобными противниками и всякий раз изменял своим союзникам, когда ему было выгодно. В такой характеристике удельного князя, в частности, тоже проявилась та интуиция романиста, которая помогла ему ближе ученых историков его времени подойти к истине [53]. Но показательно, что Сенкевич не использует эту колоритную фигуру для выражения идейной тенденции романа. Образ литовского князя складывается из отзывов о нем Мацька и Збышка, да по тем слухам, которые доходят о нем до рыцарей из Богданца. Только в битве под Грюнвальдом писатель показывает его на одно мгновение.

Итак, личность исторического деятеля, вернее других угаданная, оказалась неподходящей для тех обобщений, к каким стремился романист. Объясняется это, видимо, тем, что Сенкевич, поскольку он отводил политической жизни только роль фона и при этом стремился выявить нравственную противоположность антагонистов сверху донизу, в силу уже так поставленной задачи вынужден был сжимать, выпрямлять и упрощать беглую характеристику государственных мужей вплоть до однозначной идеализации всех политических деятелей польского лагеря. Верно понятый князь Витовт выпадал из такой системы. Напротив, магистр ордена Конрад и его брат Ульрих, которые должны были составлять контраст истинно «христианским политикам», великолепно укладывались в эту систему. Поэтому оба магистра очерчены несколько правдивее и реалистичнее руководителей польского государства.

Особенно удался Сенкевичу образ Конрада. На Збышка великий магистр произвел вполне благоприятное впечатление. Он не был по натуре ни злым, ни безнравственным. Он поневоле вынужден был почитать ложь дипломатической хитростью, оправдывать беззакония и чинить обиды, ибо весь орден держался на этом. Он охотно умерил бы алчность и кровожадность крестоносцев, если бы мог. Но орден с незапамятных времен так привык к грабежам и захватам чужих земель, что и сам он, его магистр, стал жаден и хищен. В изображении Сенкевича, «он понимал, что здание, воздвигнутое на чужой земле и на чужих обидах, основанное на лжи, жестокости и кознях, не может быть долговечным» (496). Но не в его власти было предотвратить неизбежный ход событий. От гнетущего ожидания близкой гибели ордена он чувствовал себя самым несчастным человеком в мире. Не оправдывая Конрада, писатель сумел приоткрыть в его характере трагическую обреченность, показать в нем человека, который не мог избавиться от пороков своей среды и, даже занимая высший пост в государстве, вынужден был во всем подчиняться своему обществу. Именно в

[53] S. M. Kuczyński. Rzeczywistość historyczna.., str. 85—99.

такой трактовке характера Конрада звучит суровый приговор писателя всему Тевтонскому ордену.

Значительно полнее разработан Сенкевичем образ Куно Лихтенштейна. Главная особенность его характера — сознание своего безграничного превосходства, порожденное в нем привычкой насильников подавлять и унижать всех окружающих. Отсюда проистекают все остальные качества его натуры: высокомерие, злобность, мстительность и ханжество, которым он маскирует свое глубокое презрение к понятиям рыцарской чести, справедливости и благородства. Как социальный тип, развившийся в монашеской среде феодальных хищников, он чрезвычайно типичен. Но о государственных способностях великого комтура не приходится говорить, хотя он и прибыл в польскую столицу с дипломатической миссией.

Вообще в «Крестоносцах» заметно стремление автора изображать политическую жизнь на периферии сюжета и лишь в самом суммарном виде. Поэтому в романе наблюдается такая особенность: чем крупнее образ исторического лица, тем дальше оно удаляется от государственно-политической сферы. Это относится не только к Лихтенштейну, но и к мазовецкому князю Янушу, Павале из Тачева и др. Более подробная индивидуализация их образов достигается не на путях раскрытия их общественно-исторической роли, а в сфере частного быта и личных связей, прежде всего в плане их отношения к перипетиям судьбы Збышка, Дануси и Юранда. По своей функции их образы ничем не отличаются от вымышленных второстепенных героев романа, кроме одного: известность их имен придает видимость исторической достоверности всем, кто с ними общается.

По способу обрисовки к этой группе персонажей из вымышленных героев примыкает Дануся, которая, хотя и имеет существенное отношение к ходу событий, но не столько сама по себе, сколько благодаря борьбе из-за нее других — совершенно так же, как Елена в романе «Огнем и мечом» и Лигия в «Камо грядеши». Дануся — образ, более всего обязанный своей впечатляемостью композиции романа. Ее собственная роль в фабуле незначительна. И это имеет свое идейное обоснование: ее пассивность помогает писателю оттенить ту мысль, что она неповинна в своей участи, что она — «чистая» жертва тевтонских козней.

Наделенный умилительными чертами кроткого ангела, образ Дануси мог бы стать даже слащаво-приторным, если бы такая сентиментальность не окупалась ее долей сироты-горемыки. Мы даже не видим того, что она пережила, но неотступно находимся под тягостным впечатлением ее горькой доли — под впечатлением, которое обостряется переживаниями Збышка и особенно Юранда. Только под конец мы убеждаемся, какой страшной была для Дануси тирания крестоносцев, когда отказываемся признать в обезумевшем существе очаровательную, милую девочку, какой она все еще

удерживается читательской памятью. Непримиримость этих двух крайних впечатлений перекрывает все наши ожидания самого худшего и в результате дает превосходный художественный эффект: потрясает воображение и вместе с тем внушает мысль о невозможности терпеть крестоносцев. Непосредственное изображение мучений Дануси исключило бы внезапность столкновения двух противоположных впечатлений, а значит и возможность того художественного эффекта, который в данном случае обеспечивается активностью главных героев. А живость последних уже прямо определяется их причастностью к фабуле.

Самую значительную роль играет здесь, конечно, Збышко. К нему больше всего относится известное замечание Конопницкой о том, что «Крестоносцы» — это картина непрерывного движения, где люди постоянно в дороге, на коне. Образ юного рыцаря из Богданца почти целиком создан описанием его приключений, по отношению к которым его душевные состояния выполняют лишь подчиненную функцию стимулов. Радость или гнев овладевают им, ему всегда хочется проявить себя как-то вовне, «сразиться с кем угодно и за что угодно, только бы что-нибудь делать» (267). Психологически Сенкевич мотивирует эту непоседливость своего героя тем, что юности больше свойственно раскрываться в поступках, чем в сосредоточенных переживаниях. Юность, с которой художник связывает представление об открытом характере, о наивной доверчивости и непосредственном отношении к миру, вообще составляет чрезвычайно важную черту образа Збышка. То, что у возмужалого шляхтича могло бы показаться надуманным и даже неестественным (например, обычай служить даме сердца), у юноши представляется вполне уместным и в высшей степени вероятным. А так как указанный обычай трактуется в комическом освещении, как чуждый духу польской культуры (бродячие рыцари вроде Завиши Чарного среди польских феодалов встречались редко[54]), то этот штрих приобретает, так сказать, негативно-типическое значение, указывающее на то, чем средневековая Польша не походила на Западную Европу.

Сказанное в какой-то мере относится и к другим «исключительным» чертам характера Збышка, которые все сплошь мотивируются его молодостью. Поэтому Збышко типичен не только грубостью своих придворных манер, своей воинственностью и хладнокровным отношением к смерти, какое он выказывает в разговоре с Мацьком, но и восторженностью порывов, рыцарским отношением к женщине, верностью слову и заботой о чести своего имени — словом, всем тем, что делает его образ воплощением идеального рыцаря. Правда, духовный мир Збышка не богат, и не только по вине его возраста: в сравнении с дядей он кажется лишь упрямым молод-

---

[54] J. Krzyżanowski. Henryka Sienkiewicza «Krzyżacy» — powieść klasyczna.— H. Sienkiewicz. Krzyżacy, t. I. 1963, str. 13.

цом. Если дядю трудно представить себе без дела, то племянник, при всей его энергии, под конец производит впечатление перебродившего человека, склонного лишь пожинать готовые плоды. Романист прямо намекает на феодальную леность своего героя. Из худородного шляхтича, рыскавшего с дядей по свету в поисках военной добычи, Збышко на наших глазах превращается в могущественного комеса, обзаведшегося замком не только в Богданце, но и получившего Спыхов и вместе с Ягенкой унаследовавшего от родича аббата все его обширные владения. Эволюция — весьма знаменательная.

Кшижановский отмечает, что подобное возвышение шляхетских фамилий, имевших в своем роду князей церкви, было типичным явлением в тогдашней Польше[55]. Если герои прежних романов Сенкевича отражали эпоху лишь посредством своего участия в исторических событиях, но не обнаруживали почти никаких следов внутриобщественных изменений, то Збышко связан с эпохой не только своими приключениями из сферы внешнего конфликта Польши с орденом, но и переменой своего социального положения, отразившего сдвиги в общественной жизни страны. Этот способ типизации, более глубокий, существенно отличается от того, какой мы наблюдали в «Трилогии». В то же время история Збышка — это выразительное свидетельство многих горьких обид, какие приходилось терпеть полякам от их исконных врагов. И в этом обвинении крестоносцев — идейный смысл всех злоключений героя. Велико значение Збышка также и для композиции романа. Но об этом ниже.

Мы уже говорили, что завязкой конфликта в «Крестоносцах» служит покушение Збышка на крестоносца, а кульминацией — акт милосердия Юранда, явившийся следствием его полного перерождения. Превращение Юранда из свирепого мстителя в смиренную тварь божию — это такой перелом, который не мог совершиться, не обнажив глубин человеческой му́ки. В соответствии с таким распределением ролей в фабуле Юранд становится в романе самым ярчайшим воплощением трагического момента истории. И естественно, что этот образ в отличие от образа молодого рыцаря из Богданца создается преимущественно изображением душевных борений героя, тогда как его внешние проявления лишь иллюстрируют состояние крайнего внутреннего напряжения. Если образ Збышка, с точки зрения метода, самый фабульный, то Юранд — самый сюжетный образ в романе.

Сенкевич наделил Юранда, в сущности, теми же былинно-богатырскими чертами, какими он снабжал излюбленных героев «Трилогии», и, кроме того, соединил в нем трагедию Нововейского, павшего жертвой племенной вражды, с тем торжеством христианского альтруизма, которым увенчалось мученичество Главка в

---

[55] Там же, стр. 12.

«Камо грядеши». Но все эти черты, знакомые по прежним романам, не являются простым повторением уже известного, так как Юранд — индивидуальность совершенно новая, и он всегда остается самим собою — цельным характером средневекового феодала, с присущим ему особым типом психологии, сложившимся в обстановке непрерывной пограничной войны с орденом.

Грозный воин, наводивший ужас на своих врагов, он впал в состояние человека, ослепленного ожесточением борьбы. Но сражался он не ради жизни, добычи и славы, замечает Конопницкая. «Он — рыцарь смерти» [56]. Ярость до того обуяла его, что он готов был принести на алтарь мести даже Данусю, свое единственное дитя. С тех пор, как тевтонские разбойники убили его жену, месть стала его страстью и целью всей жизни. И хотя крестоносцы заслуживали ненависти, однако в своей безжалостности к ним он где-то переступал ту границу, за которой справедливое возмездие превращалось в отрицание самих основ человечности. Он с наслаждением прислушивался к стонам узников, которых всегда держал для этого в спыховском подземелье. А когда по временам в нем пробуждался смутный инстинкт сострадания, он заглушал его воспоминанием о покойнице, растравлявшим его душевную рану.

В этом преднамеренном следовании голосу одной только ненависти к людям чужого, враждебного племени и заключалась вина Юранда. А его беда состояла в том, что он оказался не в состоянии постичь тайну того другого голоса, который призывал его умерить свою жестокость, и не мог последовать доброму совету своего капеллана, потому что пограничные комтуры и их иноземные гости, натерпевшись от него неслыханных обид и позора, тоже ожесточились до предела, и не переставали провоцировать его. В результате уже нельзя было ни погасить очаг конфликта, ни разобраться, кто прав, а кто виноват. Юранд одно только знал твердо: не он первый затеял вражду — и сполна платил своим недругам, не замечая того, что, пользуясь теми же мерами расправы, он морально уравнивал себя со своими врагами.

А между тем в душе его жили благородные задатки его народа, которые у него более всего связывались с прямодушием. Прямодушие — основная особенность его характера, без которой трагедия Юранда была бы немыслима. Он запутался в кознях крестоносцев именно из-за своего прямодушия, поставившего его перед страшной (а в действительности только кажущейся) альтернативой: или оставить дитя в лапах вероломных палачей, или самому отдаться на их милость, чтобы (если надо) ценою тяжкой смерти купить свободу дочери. На самом деле у Юранда было больше шансов спасти Данусю, оставаясь на воле, и, окажись на его месте, скажем, тот же Мацько, дело приняло бы иной оборот. Но Юранд, разумеется, мог действовать и в показе Сенкевича действует в со-

[56] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 37.

ответствии со своим характером и в суеверном ужасе перед гневом всевышнего. За помощь в мести обидчикам он втайне поклялся отдать дочь богу, но эту клятву против его воли нарушили другие, и он не мог теперь избавиться от наваждения, что руками врагов его постигает небесная кара. Если бы ожесточение против немцев убило в нем все человеческое, он, наверное, обрушил бы на похитителей Дануси еще более страшные удары, чем на убийц жены.

Но человеческие чувства: отцовская любовь, рыцарское благородство и необоримое доверие к себе подобным даже среди крестоносцев, т. е. вера в доброе начало людей,— не угасли в его душе, и они-то явились причиной трагедии Юранда. Продолжать борьбу в сложившемся положении, на его взгляд, было все равно, что замучить своими руками любимое дитя. Так, ненасытная жажда мести, жестокость и беспощадность обернулись против него самого и впервые отчетливо предстали перед ним в своей античеловеческой, богопротивной сущности. Только теперь он понял свою вину, но было уже поздно, и это перевернуло всю его душу. По словам Збышка, он говорил с ним накануне своего отъезда в Щитно, «словно с того света» (279).

В сущности Юранд морально был сломлен и окончательно потерял если не рассудок, то голову еще до того, как его изувечил Зигфрид де Лёве. Его последующее преображение в юродивого старика-калеку, отрешившегося от земной юдоли и обратившегося к небу,— это лишь логическое выражение наиболее вероятной эволюции подобного характера в условиях средневековья. Но трагическая вина Юранда, которую Сенкевич связывает с мыслью о недопустимости преступать закон человечности даже в смертельной борьбе с недругами своего народа, — это только одна сторона морали. Другая, оборотная сторона той же идейной тенденции этого образа выразилась в победе Юранда над де Лёве. Юранд победил своего злейшего врага, но не тем оружием, каким воевали крестоносцы, не жестокостью, а гуманностью — милосердием во имя божие, означавшим признание в обидчике равного себе человека.

Христианская этика Сенкевича, демонстрируемая Юрандом, не имеет, однако, ничего общего с пацифизмом да и с церковным догматом всепрощения она не очень-то вяжется. В показе Сенкевича военный промысел был не только естественным, сословным занятием для шляхты той поры, но до известной степени также условием всеобщего процветания. «Борьба как таковая, — комментирует Конопницкая эту мысль Сенкевича, — не противоречит жизни. Она гасит только отдельные жизни, но не самую жизнь. Она гасит те жизни, которые становятся на пути жизни» [57]. Это доказывает Мацько, на долю которого выпало завершить конфликт, начатый Збышком, и заодно практически закончить спор

[57] Там же, стр. 50.

Юранда с крестоносцами. Беспощадная месть ему тоже не чужда. Более того, соблюдение обычая кровной мести является типичнейшей особенностью его психологии. Это он разыскал в толчее Грюнвальдского побоища Лихтенштейна и безжалостно прикончил его. «Ибо этот крестоносец — это не военный противник, которому можно даровать жизнь и взять с него выкуп. В данную минуту это даже не немец, нападающий на «славное королевство». Это — враг будущего, враг рода»[58]. Другими словами, в отличие от Юранда старый рыцарь из Богданца не упивался местью. По обычаю праотцов, он преследовал недругов только ради утверждения безопасности своего племени, и этой воинственностью он противостоит мрачному спыховскому карателю, как жизнь смерти. Не случайно поэтому, как замечает Конопницкая, род Юранда полностью исчезает с лица земли, а род Мацька поднимается из руин и набирает сил.

Мацько — образ, на котором равномерно распределилось действие фабулы, системы характеров, сюжета и композиции, и трудно сказать, какой из этих компонентов структуры романа сильнее проявился в нем. Быть может, именно поэтому он из всех персонажей — фигура самая полнокровная, самая жизненная и типичная, нарисованная без прикрас и упрощений. Как личность Мацько во многих отношениях фигура примечательная. В нем сильно выражены черты рачительного хозяина, причем в том их особом преломлении, какое они получали вследствие тогдашнего образа жизни служилой шляхты.

Когда при нем заходила речь о поединках, и он улыбался, «в суровом лице его было что-то хищное» (32), напоминающее волчий оскал, — сказывалась натура бывалого рыцаря, привыкшего к военным грабежам. «Алчный до земли и мужиков» (34), он смотрел на все и вся — на невест племянника, на родича аббата и соседей, на обет Збышка сорвать с немецких голов несколько «павлиньих чупрунов» и на войну вообще, будь то с татарами или крестоносцами, — прежде всего с точки зрения возможностей нажиться, заполучить приданое, присоединить к Богданцу новые владения, награбить добычи, набрать невольников, переманить к себе крестьян соседа и т. д.

В то же время этот хищный и жадный шляхтич отличался умом и хитростью, которой он мог помериться с любым крестоносцем и которой при случае не стеснялся пользоваться также в своих отношениях с аббатом и соседями. Он с полным основанием мог сказать о себе: «Легко вызвать врагов на бой и сразиться с ними, но сделать их хранителями твоего же добра — это тебе не всякий сумеет» (357). При этом главным мотивом действий Мацька была неустанная забота о возрождении рода Градов, почти полностью истребленного немцами в битве 1331 г. под Пловцами. Родовое

---

[58] «O Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 42.

чувство служило для него источником всех огорчений и радостей, причиной его привязанности к Збышку и особого расположения к Ягенке, его готовности положить за племянника свою голову на плаху и его лютого озлобления на Лихтенштейна. Эта черта давнишней психологии, уже сама по себе показательная для известного типа средневековых людей, опосредует к тому же все остальные проявления характера Мацька, и она-то в основном придает его образу цельность и историческую колоритность. Вместе с тем она концентрирует в себе и идейный смысл этого образа: являясь основной целью всех усилий старого рыцаря, род которого чуть не исчез после германского вторжения, забота о возрождении Градов становится частным выражением того естественного стремления жить и бороться за процветание, которое побуждало поляков укреплять свое имущественное положение, противодействовать агрессии Тевтонского ордена и собирать силы для его разгрома.

В идейном отношении к образу Мацька примыкает Ягенка. Не случайно мы встречаем ее со старым рыцарем из Богданца едва ли не чаще, чем с молодым. Она тоже рачительная хозяйка, не без задатков лукавства, умеющая настоять на своем и знающая толк в житейских делах. Дочь Зыха из Згожелиц, которую мы видим и на охоте с самострелом и рогатиной, и в домашнем быту, и в свите придворных княгини Александры, в представлении Сенкевича, являет собой колоритнейший тип средневековой шляхтянки. Поэтому она рисуется крупным планом. Историческую ретушь на ее облик художник наводит тем, что подчеркивает ее физическую крепость, первобытное мужество женщины и непосредственность выражения чувств. Если это истое дитя природы при всем том не кажется такой же варварски грубой, как ее ухажеры Вильк и Чтан, то только благодаря прирожденному уму и женственности. Последняя сказывается у нее в той слабости, которая влечет ее к Збышку и заставляет быть кроткой и преданной своему кумиру, — именно эти душевные качества Ягенки придают ее образу обаяние чарующей простоты. В отличие от дочери Юранда этот персонаж прямо не связан с общим планом системы характеров и поэтому с точки зрения основной идеи романа, ее образ менее выразителен, чем образ Дануси. Но зато она играет более активную роль в фабуле и сюжетно богаче своей «соперницы», намного живее и полнокровнее ее. За этим формальным контрастом скрывается существенное различие идейного порядка. Невеста из Спыхова, обреченная отцом богу, — печальная жертва рока; панна из Згожелиц, полюбившаяся Мацьку, — олицетворение торжествующего начала, ее предназначение — дарить молодое польское племя потомством, приумножать его богатства и утверждать жизнь в ее правах.

Обет Збышка отомстить за мать Дануси чуть ли не навлек на него таких же роковых последствий, как и на Юранда. Женитьба на Ягенке, напротив, принесла ему умиротворение и счастье,

о которых мечтал Мацько. Так, контрастно-параллельная разработка двух женских образов, оттеняющая противоположность линий Юранда и Мацька и тем как бы раскалывающая судьбу Збышка надвое, приводит к появлению надпонятийного, дополнительного идейного смысла, не выразимого без упрощений в форме логических построений, но вполне передаваемого с помощью структурно-художественных средств.

Жизнеутверждающий пафос борьбы поляков против тевтонской агрессии еще более усиливает образы Главы и де Лорша с его двойником в мире торговцев Сандерусом. Оруженосец Збышка чех Глава (Гловач), еще отроком взятый в плен отцом Ягенки и потом подаренный ею возлюбленному, превосходно выражает дух патриархальных отношений доверенного слуги к своим господам. Смелый, ловкий и находчивый чех, сражавшийся рука об руку с поляками против тевтонов, в показе Сенкевича демонстрирует судьбу человека, обретшего в Польше новую родину. «Гловач,— говорит Ю. Кшижановский,— врастает в польское рыцарство, и сыновья или внуки арендатора Спыхова, быть может, только в геральдической легенде сохранят память, откуда происходил род»[59].

Таким же символом роста польского шляхетства, вбиравшего в себя все здоровые и рыцарски нравственные элементы, служит в романе и образ Фулькона де Лорша из Лотарингии. Этот комический персонаж бродячего рыцаря, который «думал, что на тевтонской границе обитают сарацины» (189), представляет тип иноземных искателей приключений, пытавших счастье в крестовых походах Тевтонского ордена. Но когда ему, человеку благородной души, открылась истина, он решительно и бесповоротно перешел на сторону Польши, где нашел свое счастье и новую отчизну.

Разумеется, жизнь польского средневековья, показанная в романе, не исчерпывается судьбами ведущих героев. Картина этой жизни рисуется в облике многих вымышленных персонажей и каждый на свой лад обнаруживает присущие его сословию и эпохе черты. Причем некоторые из второстепенных героев отличаются от главных и ведущих только индивидуальностью.

Так, например, Зых из Згожелиц врезается в память читателей своей беззаботной веселостью добряка. Что же касается типичных примет, то в его образе обозначены лишь две особенности, равно присущие также рыцарям из Богданца,— это суеверный страх средневекового человека перед нечистой силой да неуемное желание постранствовать по свету.

Вильк из Бжозовой и Чтан из Рогова — два комических персонажа, запоминающихся своим звероподобным соперничеством из-за Ягенки,— представляют тот тип шляхты, которая не была

---

[59] J. Krzyżanowski. Henryka Sienkiewicza «Krzyżacy» — powieść klasyczna.— H. Sienkiewicz. Krzyżacy, t. 1, str. 12.

затронута новыми веяниями рыцарской культуры и, живя в глуши, вела первозданный, полуразбойничий-полупомещичий образ жизни.

Особое место в картине польского средневековья отводится изображению представителей клира. Из них ярчайшей и, безусловно, самой типичной фигурой является аббат из Тульчи — детина могучего сложения, с добрым сердцем и крутым нравом самодура, не терпевшего никаких прекословий. По обыкновению святых отцов он охотно козырял латынью, но знался не только со святым духом. Любитель веселых песен и разгула, аббат постоянно разъезжал в поисках приключений с ватагой бурсаков, больше смахивавших на бродяг с большой дороги, чем на причетников, и никогда не расставался со своим огромным мечом. «Я вижу, — важно сказал аббат [Збышку], — тебе удивительно, что при мне этот меч, так знай же, что синоды дозволяют духовным особам иметь при себе в дороге не токмо мечи, но даже баллисты и катапульты, а мы ведь сейчас с тобою в пути. Когда святой отец возбранял духовным особам носить мечи и пурпурные одежды, он, наверно, думал о людях низшего сословия, ибо шляхтича бог сотворил для оружия, и тот, кто пожелал бы разоружить его, восстал бы против велений предвечного» (158). Буйный феодал истинной стихией которого были ссоры и поединки со шляхтой,— вот сущность его характера.

Типичны также по-своему придворный княжеский лекарь ксендз Вышонек и капеллан Юранда Калеб. Первый из них в своем кротком характере сердобольного пастыря воплощает угодливость вассала; второй олицетворяет своей религиозной экзальтацией средневековую мистическую веру в потусторонний мир, превосходно дополняющую мрачную атмосферу спыховского замка. В романе мелькают силуэты и других духовных лиц, но характерно, что Сенкевича больше привлекали феодалы в сутане, чем каноники, трудившиеся в те времена на ниве культуры и просвещения. Последние лишь упоминаются, так сказать, в качестве исторического реквизита.

Такое предпочтение одних типов другим обусловлено задачей показать рыцарскую Польшу, что сказывается также в трех ракурсах изображения сословий. Если шляхетские типы даются крупным планом, то духовенство фигурирует на втором, а купечество и крестьяне вообще представлены только эпизодически.

Мещане, которым Мацько рассказывает о себе в тынецкой корчме, краковский купец Амылей и горожане в массовых эпизодах служат не столько для познания их собственного быта, сколько быта шляхты. В частности, указанная сцена в корчме знакомит нас с некоторыми психологическими и этнографическими подробностями, касающимися третьего сословия; автор дает почувствовать, чем тогдашнее отношение шляхтича к мещанину отличалось от позднейшего, и этим ограничивается. Показательно и то, что из

торговцев его внимание привлек к себе тип, наименее характерный для них, а именно продавец индульгенций Сандерус, пародийно-комический персонаж, которого мы застаем в конце романа брадобреем у пана де Лорша. Зато эта «шельма» (как он чистосердечно называет самого себя) отличается экзотической яркостью, оттеняющей одну из шарлатанских махинаций средневековой церкви. А главное — он был из тех неприкаянных бродяг, с которыми чаще всего мог сталкиваться странствующий рыцарь и которые, как показано в «Крестоносцах», сами нередко искали у него защиты. Поэтому для Сенкевича, певца рыцарских приключений, Сандерус оказался куда более важной фигурой, чем настоящие торговые люди, и он отвел ему значительную роль в фабуле.

О крестьянах мы узнаем еще меньше, да и то лишь постольку, поскольку мысль о них не оставляет заботливого Мацьку. Он не раз говорит о невольниках, которых можно было бы прикрепить к земле. Но, кроме эпизодического появления двух турок, подаренных Збышку Завишей Чарным, мы никого из мужиков не видим. Из пленников во весь рост обрисован, как уже говорилось, только дворянский отпрыск Глава, по роду своей службы ближе всех соприкасавшийся с рыцарем.

Сказанное о крестьянстве можно полностью отнести также к характеристике литовской народности. Придворный князь Ямонт, советующий Збышку удавиться по языческому обычаю ради утешения короля; полководец жмудинов упрямец Скирвойло и, наконец, масса жмудских воинов, действующих под начальством Збышка, — все это не выходит за рамки беглой зарисовки этнографических примет, которыми литовцы отличались от польского рыцарства. Эскизные наброски из войны литовского народа против крестоносцев служат только фоном для описания приключений молодого рыцаря из Богданца и одновременно средством обличения агрессивной политики Тевтонского ордена.

Такое же соотношение социальных типов наблюдается и в изображении государства крестоносцев, с той лишь разницей, что картина жизни ордена очерчена еще скупее, главным образом со стороны внешних, агрессивных устремлений, под углом зрения которых раскрывается и внутренний мир героев. Кроме Лихтенштейна, к персонажам, активно влияющим на ход действия, принадлежат три вымышленных героя: Данфельд, Ротгер и де Лёве. Они представляют ту часть тевтонского рыцарства, которая, обосновавшись в пограничных комтуриях, совершала непрерывные набеги на соседей и вследствие этого была особенно разнузданной и самовольной.

Анализ типов подобного рода, ставшего впоследствии кумиром для прусских завоевателей, уже в силу этого имел для Сенкевича первостепенное значение: именно их характеры наиболее полно обнаруживали признаки глубокого нравственного, религиозного и политического разложения. Ханжеское благочестие в сочетании

с надменностью самоуверенных насильников, алчность и клятвопреступность — вот типичные черты этих вооруженных немецких монахов с душою палачей и повадками разбойников. Природа хищников, привыкших к постоянному насилию, побуждала их к враждебным действиям и по отношению к своим союзникам. Когда иноземный рыцарь де Фурси, соратник Данфельда, Готфрида, Ротгера и де Лёве, пригрозил им разоблачением, они по-бандитски зарезали его, свалив вину на поляков. Свое чудовищное коварство, которым они опутали Юранда, они превозносят друг перед другом как благородное деяние слуг божьих на благо ордена.

Характеризуя их всех вместе, автор «Крестоносцев» в то же время индивидуализирует их образы так, что каждый из них показывает себя и в отдельности, на что он способен. Самой выдающейся личностью среди них является, несомненно, комтур из Щитно Гуго фон Данфельд, превосходящий остальных умом, находчивостью и инициативностью. Но эти достоинства его характера в условиях, типичных для агрессивного образа жизни, превратились у него в резко отрицательные склонности. Этот похотливый монах, обрисованный сатирическими штрихами, являет собой живое воплощение крайней низости человека, для которого вероломство стало признаком доблести, грабеж — священным долгом рыцаря Марии, а глумление над противником — актом христианской справедливости и источником гордого упоения своим могуществом. Он погибает у себя в Щитно достойной его собачьей смертью.

В отношении хитрости Данфельда можно было бы сопоставить с Мацьком, хотя трудно сказать, имеет ли контраст между ними какое-либо дополнительное структурно-смысловое значение. Зато без сомнения такое значение имеет контраст между Ротгером и Збышком, а с другой стороны, — между де Лёве и Юрандом. Ротгер, который прямо сталкивается со Збышком в эпизоде поединка, выказывает некоторую адекватность своих индивидуальных задатков индивидуальным чертам своего противника. Он тоже в известном смысле олицетворяет молодость тевтонского рыцарства, его надежду: также отважен, силен и глубоко предан своему государству. И именно это сходство индивидуального склада двух молодых воинов резко обнажает противоположность типического начала их характеров и непримиримость их позиций, отстаиваемых в борьбе добра и зла. Моральный облик людей средневековья, а тем более монахов, с особой наглядностью проявлялся в искренности их религиозных убеждений, и брат Ротгер показал своим вызовом, что для крестоносца, привыкшего присягать для обмана и полагаться только на силу кулака, ничего не стоило облыжно поклясться рыцарской честью или именем Христа. В сети таких формально-структурных со-противопоставлений с образом Збышка гибель молодого Ротгера приобретает значение уже не случайного, а закономерного результата, указывающего на моральную обреченность агрессора.

Еще более выразителен мрачный характер комтура из Янсборка Зигфрида де Лёве, представляющего среди тевтонов параллель образу Юранда. Обоих их взрастила обстановка заклятой вражды, которая сделала польского рыцаря неумолимым карателем всех немцев, а де Лёве.— «лютым врагом всего польского племени» (293). Этот свирепый рыцарь-монах, еще более озверелый, чем Данфельд, был, однако, благороднее его и превыше всего ставил благо ордена. Но, служа ему верой и правдой, он утратил чувство и той и другой. Преданность обществу феодальных хищников извратила его рыцарскую натуру и его морально-религиозные устои монаха. Не одобряя вероломства, он тем не менее, в интересах ордена, вынужден был помогать Данфельду в кознях и толкать на этот скользкий путь брата Ротгера, своего любимца, которого все почитали его сыном.

Опираясь на хроники, которые обвиняли крестоносцев в чернокнижии, романист не раз намекает устами своих героев на то, что Зигфрид продал душу дьяволу. Факт распространения в тевтонской среде чернокнижников сомнителен, однако художественно такие намеки, пожалуй, оправданы, во всяком случае они чрезвычайно эффектны. Они, во-первых, согласуются с народными представлениями о крестоносцах как об изуверах, поклонявшихся не богу, а сатане; и, во-вторых, они обнажают больную совесть монаха, который должен был служить Христу не по-христиански и под гнетущим впечатлением этого разлада в отчаянии склонялся к черной магии.

Для Зигфрида она стала источником адских кошмаров и одной из причин его помешательства. Такой же мстительный до умопомрачения и жестокий, как и спыховский пан, старый крестоносец тоже пал под ударами трагического рока. Юранд поплатился за свое ожесточение дочерью, де Лёве — Ротгером, которого он сам послал к полякам с поручением замести следы преступлений. Гибель любимого сына, обрушившаяся на него словно кара небес, явилась первым страшным ударом. Так злобное ожесточение против иноплеменников, как и в случае с Юрандом, обернулось против него самого, как бы предупреждая, что надругательство над человечностью не может оставаться безнаказанным. Но от горя и отчаяния душа его ожесточилась еще больше. Мстя за Роттера, он готов был расправиться и с Данусей, но тут его остановила неведомая рука (рука Дидериха).

Таинственная помеха, преградившая ему путь к новому злодеянию, повергла его в суеверный ужас, так что «старый комтур повредился в уме» (428). Когда же искалеченный им Юранд во имя христианского всепрощения даровал ему жизнь и свободу, это еще более потрясло его и уничтожило морально. Без злобы и ожесточения, которых лишило его милосердие врага, он не мог бороться, а других стимулов к жизни у него не было. Смерть и дьявол, сопровождающие его в последний путь, на дерево, и служат худо-

жественным выражением полного смятения тевтона, являясь объективацией его расстроенного воображения и символом его черной души.

Таким образом, психологическое опустошение де Лёве и душевный кризис Юранда образуют в романе сложное единство противоположностей. Оба антагониста терпят крах, выступая в конце жизненного пути в роли отрицателей самих себя, своей прежней сущности. Но если для польского рыцаря отказ от бессмысленной жестокости был шагом к прозрению истинного назначения человека, знамением победившего в нем доброго начала, то для крестоносца это прозрение оказалось губительным. Добро несовместимо с целями ордена. Самоубийство Зигфрида и знаменует полное крушение нравственных устоев тевтонских завоевателей. Поэтому Сенкевич, для которого соблюдение моральных норм было важнейшим мерилом исторической правомерности, и связывает кульминационный пункт романа с завершением эволюции этих двух характеров.

Остальные герои, особенно представители низших сословий, как и в обрисовке польской жизни, или фигурируют на втором плане или — чаще всего — мелькают бегло очерченными силуэтами. Ни послушница ордена, стерегущая Данусю, ни палач Дидерих, ни другие эпизодические персонажи этого лагеря не имеют самостоятельного значения. Дидерих, правда, выразителен как характер палача по принуждению, который сам был жертвой лютой злости Данфельда и который в конце концов восстал против де Лёве. Другими словами, это несчастное безъязыкое существо иллюстрирует ту мысль, что крестоносцы своим зверским насилием над людьми неизбежно вызывают возмущение даже у своих слуг и соплеменников. Провожатый Юранда из голодных крестьян ордена, жующий немолотую рожь; какой-то горемыка в кандалах, которого ведут на цепи лучники; виселицы с телами повешенных крестьян — все это не более, как иллюстрация методов тевтонского правления.

Кроме отдельных особенностей эпохи, представляемых различными героями, Сенкевич выделяет в картине средневековья и некоторые общие приметы времени. Вообще надо сказать, что все повествование — описания, характеристики и диалоги — буквально испещрены мелкими и мельчайшими деталями, каждая из которых возвращает нас в ту эпоху. Это либо разговор о каком-то важном событии (например, о войне Витовта с Золотой Ордой); либо какой-нибудь факт из тогдашней жизни (вроде любовных похождений Рынгаллы); либо архитектурная деталь или бытовой штрих (как тот, что время отсчитывалось по удоям); либо черта придворной культуры (наподобие той, когда Збышко, прислуживая за столом своей даме сердца, «отрезал самые жирные куски колбасы и подавал их Данусе, а то и прямо клал ей в рот», 32); либо особенность средневековой психологии; либо, наконец, упоминание многочисленных исторических имен.

Из общих примет времени Сенкевич особо выделяет и типизирует прежде всего своеобразное отношение его героев к христианству, смешанное у них еще с сильными пережитками языческой культуры. Герои «Крестоносцев» рассказывают о леших, домовых, упырях как о чем-то совершенно достоверном и воспринимают эти рассказы с наивным доверием, любопытством и страхом. В то же время к христианской религии они относятся еще по-язычески деловито, стараясь задобрить небеса и заручиться их поддержкой в чисто практических целях. Так, Мацько, который столь красноречиво рассказывал своим слушателям о литовской «нечисти», небесную жизнь представляет себе по образу своих собственных отношений с людьми. Обдумывая, кому бы из святых, исцеляющих раны, дать обет, он отказывается от Георгия Победоносца, покровителя рыцарей (ибо «кто сам до драки охоч, вряд ли захочет раны лечить», 143). Не смеет он просить, как советует ему Ягенка, и Иисуса Христа («...ведь это все едино, что поехать мне в Краков к самому королю и пожаловаться, что твой, к примеру, отец избил моего мужика», 143). Зато совет Збышка избрать в покровительницы покойную Ядвигу пришелся ему по душе, как и пояснение племянника: «Ни один святой не посмеет косо на нее поглядеть, а посмеет, так еще от господа бога получит на орехи — это ведь не какая-нибудь простушка, а польская королева» (144).

Достойно внимания, что Сенкевич, воспевавший в прежних романах веру в бога с неизменным пиетизмом, здесь трактует христианские верования своих героев наряду с их языческими пережитками с большой дозой юмора, усиливающей реалистическую тенденцию «Крестоносцев».

Культ силы, естественный в эпоху кулачного права вообще и особенно характерный для конфликтных отношений между польскими и немецкими феодалами; сцены поединков и многочисленные упоминания о рыцарских ристалищах, равно как и многие пейзажи, в частности эпизоды охоты в девственных лесах, тоже служат немаловажным средством в поэтическом арсенале Сенкевича, с помощью которого воссоздается своеобразная атмосфера средних веков. Но опять-таки показательно, что выделяемые писателем общие приметы времени более всего характеризуют феодальный мир.

Хотя Сенкевич изображает оба лагеря сверху донизу, однако, строго говоря, темой его романа является даже не феодальный быт вообще, а лишь борьба представителей средней польской и тевтонской рыцарской массы. Именно в их поступках, судьбах, мыслях и переживаниях воскресает эпоха, и только они, представители этой средней рыцарской массы, живут в романе полной и многосторонней жизнью благодаря тому, что все остальные «работают» на них, конкретизируя их характеры и действия. Правда, Сенкевич так вводит в повествование этих «остальных», что и они, несмотря даже на мимолетность своего появления, врезаются в па-

мять. Отчасти такая впечатляемость второстепенных и многих эпизодических персонажей достигается тем, что они подключаются к развитию фабулы, а главное — все они снабжаются каким-либо приметным жестом (кстати, эта сторона дела уже основательно исследована старой польской критикой).

Вообще надо сказать, что превосходная пластика Сенкевича, вызывающая у нас яркие зрительные представления, почти целиком покоится на его умении подключать героев к фабуле и обозначать даже тончайшие движения их души с помощью внешних жестов. Анализа внутренних состояний автор «Крестоносцев», как правило, избегает, а если и углубляется в него, то ненадолго, ограничиваясь лишь самым общим описанием того или иного переживания. Так, моральную подавленность Збышка, приговоренного к смерти, романист передает посредством немногих простых ощущений: «Порой, несмотря на все утешения, Збышком овладевала страшная тоска...» « — Эх, боже ты мой! Сесть бы на коня да скакать по полям, по широким. Жаль погибать молодому! Страх как жаль!» (81) и т. п. Такими же скупыми словами рисует автор и влечение Збышка к Ягенке, и только «угрызения совести», охватившие юношу в дороге при мысли о Данусе, и его тоску по умершей Сенкевич изображает широко и детально. Даже на безумие Дануси, юродство Юранда и помешательство де Лёве писатель намекает очень сдержанно, предпочитая непосредственному анализу их душевных состояний опосредованный способ — описание их поведения, мимики или объективацию их представлений. Это воздержание от развернутых психологических зарисовок объясняется стремлением исторического романиста соблюдать дистанцию времени, т. е. путем таких «опущений» подчеркивать разницу между неразвитым, относительно примитивным духовным миром людей далекого прошлого и сложной внутренней жизнью современного человека с его склонностью к глубокому самоанализу.

Поэтому в «Крестоносцах» непосредственно не воспроизводятся, или почти не воспроизводятся, например, ни переживания Мацька, ни душевное кипение аббата из Тульчи. Но когда мы читаем, что у Мацька лицо «перекосилось, он стал похож на волка, готового укусить» (49), или что «аббат на минуту просто окаменел, так что только по движению глаз можно было догадаться, что он еще жив» (168),— у нас возникает ясное представление о чувствах, владевших ими в данные моменты. С этой точки зрения Сенкевич был глубоким психологом, умевшим как никто другой из польских исторических романистов читать в объективированной книге жестов скрытые за ними душевные побуждения, и неверно, что он не углублялся во внутренний мир своих героев. Без такого углубления внутрь он не сумел бы создать ничего, кроме манекенов, жестикулирующих и гримасничающих по его прихоти. А между тем герои Сенкевича, даже эпизодические, предстают перед нами, как живые,— именно потому, что их жесты и мимика обна-

руживают их внутреннее состояние, а поступки и мысли — их особое отношение к миру.

Эта кажущаяся простота не есть примитив. Напротив, она есть результат того сжатия образов, при котором сложные психологические явления принимают форму простых, но выстраданных поступков; прорываются наружу в виде наглядных действий, раскрывающих характер; высказываются в приметных жестах, обнаруживающих тот или иной темперамент, силу воли, затаенное намерение и т. д. Эти внешние проявления, благодаря их точному и экономному словесному обозначению, сильно действуют на воображение и, ассоциируясь у читателя с известными ему по опыту переживаниями и эмоциями, сразу же, без авторской подсказки, увязываются с мыслью о героях, о их человеческой ценности.

Эмоциональная оценка действующих лиц, как и в «Камо грядеши», всегда сообразуется здесь с их поступками и их принадлежностью к тому или другому из враждующих лагерей. Другими словами, возбуждение эмоций и их согласование с авторской тенденцией достигается в процессе увязывания фабулы «Крестоносцев» с системой характеров. Из этого плана выпадает только образ Ядвиги, которая, подобно апостолам из предыдущего романа, оценивается не по ее деяниям (их мы не видим), а на основе субъективного отношения к ней других героев, их преклонения перед ней, да кричащих эпитетов.

Все же остальные персонажи оцениваются по их поведению, приобретающему определенный смысл в свете польско-тевтонского конфликта. При этом идеализация польского и обличение тевтонского рыцарства соответствуют лишь самой общей тенденции романа, являясь как бы ее крайним, заостренным выражением. Ибо у Сенкевича распределение этих светотеней зависит не только от объективно-исторической позиции действующих лиц, а и от их субъективно-сословного отношения друг к другу, т. е., иначе говоря, от момента художественной стилизации картины, что уже связано с особенностями композиции романа.

8.

В процессе чтения фабула, система характеров и сюжет воспринимаются в их нераздельном единстве, хотя и не сразу, а по частям, страница за страницей, и притом в известной последовательности, соответствующей течению мысли художника. Эта последовательность сочетания различных описаний, характеристик, диалогов, авторских ремарок, сцен, картин, разделов и более крупных частей — словом, относительно самостоятельных элементов повествования, отличающихся зачастую различными ракурсами изображения, образует композицию произведения. Если фабула всегда есть некоторый внешний факт (обстоятельство или собы-

тие), система характеров — план распределения героев по рубрике главных, второстепенных и т. д., а сюжет — сложный результат взаимодействия характеров с обстоятельствами в рамках данной системы, то композиция охватывает их целиком (как единство) в пределах отношения отдельных частей и частиц повествования ко всему повествованию. При этом ракурс изображения, выбор которого имеет существенное художественное значение, не всегда совпадает с авторским воззрением на мир. Это может быть точка зрения любого действующего лица, целой общественной группы или даже неопределенный, «безликий» взгляд человека изображаемой эпохи вообще. Их чередование позволяет художнику смотреть на мир многими глазами и с самых различных позиций не только общественных, но и визуальных.

От количества таких частных точек зрения и их социально-исторической определенности, их пересечения и столкновения, во многом зависит то, как раскрывается содержание, т. е. яркость формы, богатство эмоциональных оттенков, напряженность тона и четкость пластики.

Скажем сначала о принципе соединения разделов книги. В польской критике можно встретиться иногда с утверждением, что разделы исторических романов Сенкевича компонуются наподобие новелл. В частности, такого мнения придерживался В. Фельдман, согласно которому «Крестоносцы» являются историческим произведением, но «только не романом, а сплетением новелл» [60]. Это верно лишь отчасти, да и то лишь в той мере, в какой роман вообще восходит генетически к циклу новелл [61] и, следовательно, несет на себе некоторый отпечаток своего первородства. Но для анализа композиции романа существенно не это сходство, а отличие, в котором проявляется собственно романическая природа разделов, выводящая их за пределы формальных возможностей новеллистического искусства. Она сказывается в трех пунктах: в многосложности мотивов, в обусловленности каждого раздела предшествующим текстом и в концовке. Новелла, как известно, даже очень сложная, никогда не претендует на полноту изображения человеческой судьбы; она выхватывает из жизни лишь один какой-нибудь острый момент или частный случай, вокрут которого и концентрируется действие, вполне исчерпывающее поднятый в ней вопрос, что и придает ей формальную, жанровую завершенность.

С разделами романов Сенкевича вообще и его «Крестоносцев» в частности дело обстоит совсем по-другому. Они — составные элементы сложного целого, органичность которого формально выражается в их незавершенности и разомкнутости — в том, что ни

---

[60] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 117.

[61] См.: В. Кожинов. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М., 1963.

один из разделов не исчерпывает заключенных в нем вопросов и вследствие этого не имеет законченного характера. Разделы оказываются неполноценными один без другого. И, наконец, каждый, или почти каждый из них, заканчивается каким-либо остросюжетным поворотом, новым, часто неожиданным вопросом, ответ на который содержится в следующем разделе или целой серии разделов, отделенной иногда от первого значительным отрезком повествования с иной проблематикой [62].

Так, в I разделе «Крестоносцев» сразу же намечается несколько мотивов: это отношение шляхты к мещанам. Мацька — к племяннику и родичу аббату, юного Збышка — к женщинам, всех присутствующих — к рыцарским поединкам, к культу силы, к суеверию, к союзу с литовцами и назревающей войне с крестоносцами, забота старого рыцаря о Богданце и пр. Словом, здесь заключен целый комплекс вопросов, ни на один из которых этот раздел не отвечает. И если он тем не менее кажется относительно законченным, то лишь потому, что из этого клубка мотивов в заключение выдвигается один и на нем сосредоточивается все внимание читателя. А именно: в своем рассказе Мацько, между прочим, упомянул и о том, что его племянник, по иноземному обычаю, давал обет служить дочери князя Кейстута Рынгалле. Потом беседа зашла о другом, как вдруг в корчму приехал двор княгини Анны Дануты, по поводу чего Мацько говорит племянику:

«— Родная сестра прекрасной Рынгаллы, понял?

А Збышко ответил:

— И мазовецких панночек с нею, верно, без счета!» (24).

Раздел заканчивается, таким образом, вопросом, рассчитанным на возбуждение любопытства читателя, а ответ на него дается в следующем разделе, где рассказывается о знакомстве Збышка с Данусей.

В свою очередь, II раздел, в котором известный уже мотив польско-тевтонского конфликта развивается еще дальше, благодаря рассказу придворного княгини о вражде Юранда с крестоносцами и клятве Збышка отомстить за мать Дануси, заключается постановкой вопроса как будто совершенно иного плана, но тоже достаточно любопытного. После недолгого пререкания с дядей Збышко выражает надежду жениться на дочери Юранда.

«При этих словах улыбнулся и Мацько и ответил, совсем смягчившись:

— Грады! Грады! Пусть же посыплются тогда градом детишки. В старости радость, по смерти спасение подай нам, Иисусе!» (36).

Сбудется ли мечта рыцарей из Богданца и как она осуществит-

---

[62] Образцы такого членения, когда несколько разделов объединяются в серии, смотря по завершенности отдельных этапов развития фабулы, приводит Ю. Кшижановский в указанном предисловии к «Крестоносцам», стр. 15—16.

ся, на это отвечает уже по существу весь роман, а конкретно только XLV раздел второго тома.

III раздел, где тревожный вопрос о грозящей войне с орденом превращается в лейтмотив и обсуждается людьми, политически сведущими, княгиней и тынецким аббатом, который успокаивает свою собеседницу и заодно вселяет в сердца всех твердую уверенность в счастливом исходе борьбы, обрывается мажорной авторской ремаркой: «Збышко тоже был счастлив, ему казалось, что война должна вспыхнуть тотчас после краковских торжеств» (43).

К каким последствиям привели воинственного юношу его детское нетерпение и горячность и могли ли вообще поляки жить в мире и счастье, не сокрушив исконного врага, эти вопросы ставятся в IV разделе, где мотив борьбы с крестоносцами доводится, казалось бы, до предельного напряжения. Вообще он весь проникнут тревожными ожиданиями, драматическими осложнениями и ощущением острого антагонизма, разрешить который может только неясное будущее. Такое напряжение повествовательного тона соответствует узловому значению раздела: лишь с момента нападения Збышка на Лихтенштейна читатель становится непосредственным свидетелем того конфликта, который найдет свое окончательное решение в эпилоге. Поэтому именно этот момент служит завязкой фабулы. Вместе с тем необдуманный поступок Збышка, резко осложнивший его личную ситуацию, связывает его частную судьбу с политической борьбой: с одной стороны, с интересами польского государства, требовавшими наказания провинившегося, а с другой — с интересами ордена, настаивавшего в лице своего посла на расправе с польским отроком, посмевшим бросить дерзкий вызов рыцарю Христа. Сделавшись дополнительным объектом спора враждующих сторон, из которых одна горячо сочувствовала ему, Збышко, таким образом, и формально выдвигается в центр повествования. Заканчивается IV раздел в высшей степени интригующим вопросом, который задает обеспокоенный Мацько, недавно еще мечтавший о размножении своего рода:

«— Збышко!

— Что?

— Подумал я обо всем и решил, что отрубят тебе голову.

— Вы думаете? — сонным голосом спросил Збышко.

И, повернувшись к стене, заснул сладким сном, утомившись от дороги...» (59).

Итак, что же будет дальше? — этот вопрос, что называется, гонит читателя вперед, заставляя его листать страницу за страницей. Но на пути к выяснению одной заинтересовавшей его проблемы читатель то и дело наталкивается на другие любопытные вопросы, иные из которых заставляют его возвращаться мыслью вспять, воскрешать в памяти уже происшедшее.

Так, во время охоты Збышка на медведя, когда ему грозила верная гибель от зверя, на помощь ему приходит Ягенка. Повто-

ряется мотив спасения героя, и это повторение возвращает читателя к эпизоду несостоявшейся казни Збышка, от которой спасла его Дануся. Теперь обе «соперницы» уравниваются в претензиях на признательность юного рыцаря и в правах на его взаимность. Чувства самого героя, а вместе с ними и симпатии читателя раздваиваются между Данусей и Ягенкой — возникает любопытный психологический вопрос, который ставится в конце XII раздела и с различной степенью драматизма варьируется в заключении XIV, XVII и XVIII разделов.

Аналогичная текстуальная связь проступает и в XXV разделе, с той лишь разницей, что теперь, перед тайным венчанием с Данусей, герой (а вместе с ним и читатель) вспоминает о том, чем он обязан панне из Згожелиц. «На одно короткое мгновение как живая предстала она перед его взором, ему привиделось ее румяное лицо, почудился ее просительный голос: «Не делай этого, не плати мне за добро злом, за любовь горькою обидою!» (238). Здесь — в который уже раз! — включается все та же обратная связь, обостряющая драматизм положения героев и вместе с ним интерес к их дальнейшим судьбам.

Чтобы удовлетворить свою любознательность, читатель должен продвигаться вперед, но так как вопрос возник из развития прежних отношений между героями, то ему, для того чтобы получить исчерпывающий ответ, с другой стороны, приходится все время возвращаться мыслью назад, к различным деталям и случаям из предыдущих разделов, отделенных от читаемого разными отрезками текста.

Эти прямые и обратные связи, в сети которых «мечется» читательская мысль, насыщенная чувством симпатии и антипатии, образует сложнейшую каузально-ассоциативную систему, которая для своего логического анализа потребовала бы колоссальных затрат труда и времени. Если же ее упростить, пользуясь более емкими категориями эстетики, то ее можно свести к трем видам сочетания разделов: фабульному, системно-образному и сюжетному.

Хотя сцепление разделов в структуре романа осуществляется по всем этим линиям одновременно, однако в ходе повествования основное, преобладающее значение получает одна из них. Так, нападение Збышка на Лихтенштейна есть прямое следствие знакомства юноши с Данусей. Возможность похищения девушки крестоносцами тоже обусловлена тем, что тур помял юного рыцаря: не случись с ним этой беды во время охоты, ход событий был бы существенно иным. Стало быть, здесь разделы (II с IV и XXI с XXV) сцепляются преимущественно по линии фабулы, хотя с другими разделами они соединяются по иным линиям. А именно: переход от IV раздела к следующему обусловлен уже не столько самим фактом нападения на посла, сколько столкновением характеров — стремлением надменного немца унизить рыцарское досто-

инство поляков и их гордым отказом просить прощение у крестоносца. Тут самую существенную роль в соединении разделов играет система характеров.

Еще сложнее связаны между собой XXV раздел (повествующий о похищении Дануси) с XXXI (где рассказывается о решении Юранда сдаться на милость крестоносцев). Только совокупность многих внешних и внутренних моментов, составляющих некоторый отрезок сюжетного порядка, может прояснить нам каузальную связь между указанными разделами. Ибо капитуляция Юранда лишь отчасти обусловлена запутанным внешним обстоятельством, созданным кознями крестоносцев, тогда как главная ее причина коренится в свойствах характера героя и его психологическом надломе.

И такова вообще композиция «Крестоносцев». Мы видим, таким образом, что одного указания на сходство разделов книги Сенкевича с новеллами совершенно недостаточно — оно не раскрывает ни существа дела, ни его сложности.

Особое значение при анализе композиции «Крестоносцев» приобретает вопрос о форме соединения частного с общим, или, выражаясь иначе, вопрос о том, как увязываются личные судьбы героев с развитием польско-тевтонского конфликта, т. е. с политическим движением. И здесь надо сказать, что для Сенкевича основным формальным средством достижения этой цели служит авторская ремарка и диалог. Изображая путь Збышка на эшафот, автор поясняет: «Хотя в те времена среди краковских горожан две трети составляли немцы, однако вокруг раздавались грозные проклятия крестоносцам: «Позор! позор! чтоб они пропали, тевтонские псы, из-за них должны на плахе погибать наши дети! позор королю и королевству!» (99). Рассказав затем о спасении юноши, романист замечает: «Збышко и Дануся стали как бы возлюбленными детьми рыцарей, горожан и простого народа» (100). Этой ремаркой, указывающей на единодушное сочувствие всех слоев польского населения тем, кого преследовали крестоносцы, Сенкевич прямо возводит переживания своих героев в символ общенародных страданий. Князь Януш, говоря о Данусе, с возмущением восклицает: «— Из моего дома тевтонские псы ее похитили и мне нанесли обиду! Пока жив, не прощу я им этого! Довольно измен! Довольно набегов!» (261).

Негодование князя, вызванное частным случаем, опять-таки переводится в план обобщения, на этот раз отражающего настроения феодальной верхушки. По дороге в Спыхов, мучаясь мыслью о Данусе, Збышко спрашивает тестя: «— Почему они чинят столько обид всем народам и всем людям?» (269). Здесь личному горю героев придается обобщающий смысл тем, что один из них сам указывает на связь постигшего их несчастья с обидами многих людей и даже народов.

Подготавливая переход к описанию грюнвальдской развязки,

романист пишет: «По воскресным дням и в праздники народ собирался перед костелами и расспрашивал про новости, досадуя, когда приходили мирные вести; в душе все были глубоко убеждены, что надо раз навсегда покончить со страшным врагом всего польского племени, что могущественное польское королевство до тех пор не сможет процветать и польский народ до тех пор не сможет трудиться в мире, пока, по словам святой Бригитты, «у крестоносцев не будут выбиты зубы и не будет отсечена правая рука». И тут же, чтобы подчеркнуть единство своих героев с народом, Сенкевич добавляет: «В Кшесне толпы народа окружали всякий раз Мацька и Збышка, которые хорошо знали крестоносцев и умели с ними воевать» (551).

Такими же формальными средствами для придания обобщающего значения частным случаям пользуется Сенкевич и при изображении тевтонских рыцарей. Так, например, Данфельд, глумясь над обманутым и униженным Юрандом, торжественно изрекает: «— Смотрите,— сказал он,— как могущество ордена побеждает злобу и гордыню» (293). Чванясь своим вероломством и подлостью, комтур из Щитно ставит их в пример истинной доблести рыцарей Марии, и этим обобщением не только характеризует агрессивную сущность ордена, но и конкретизирует причину той жгучей ненависти, какую питали к тевтонам соседние народы.

Впрочем, в словах Данфельда слышится саркастическая интонация самого автора. Зато в соображениях де Лёве, которыми он делится с Ротгером, объясняя, почему им невыгодно свалить всю вину за похищение Дануси на убитого Данфельда, нет такого акцента, и потому его высказывание еще более характерно. «— Дело не только в ответственности. Князь станет жаловаться польскому королю, и королевские послы тотчас поднимут крик при всех дворах о насилиях, которые мы чиним, о нашем вероломстве, о наших злодеяниях. Какой вред может от этого произойти для ордена! Да если бы только сам магистр знал правду, он должен был бы повелеть нам скрыть эту девку» (302—303). В устах человека, знающего толк в политике, это рассуждение звучит глубоко продуманным выводом: не в личных трениях и не в какой-то там «девке» суть дела, а в том, что в накаленной атмосфере враждебных отношений между Польшей и орденом любой предлог и случай используются для политической борьбы в самых широких масштабах. Обобщение — в высшей степени верное и тонкое.

Накопление таких диалогов и авторских ремарок, особенно густо переплетающих текст в конце романа (иные из них разрастаются до изложения истории, как, например, XV раздел второго тома), конечно, само по себе не воссоздает картины массового движения. Но все же насыщение ими повествования обозначает достаточно четко то историческое русло, в каком протекала жизнь главных действующих лиц. Почему Сенкевич избрал такую композицию, объясняет нам его подход к теме.

Как и в «Трилогии», Сенкевич стремился воспеть доблесть польского рыцарства. Такой подход к теме предрешал уже не только ограничение картины средневековья рамками жизни одной шляхты (подобное ограничение возможно и при других позициях), но и заведомо предполагал в качестве основного ракурса изображения эпохи шляхетскую точку зрения. Если бы автор «Крестоносцев» попытался осветить эпоху еще дополнительно с позиций мещанства и крестьян, смотревших на мир иными глазами и потому подмечавших в шляхте многое такое, чего она сама не замечала или не хотела замечать, апофеоз рыцарства даже в пределах батальной тематики пришлось бы резко и существенно ограничить. Но для такого поворота художественной проблемы требовалось, очевидно, иное авторское мировоззрение.

Правда, в «Крестоносцах» эпоха представлена полнее, чем в «Трилогии». Но эта полнота обеспечивается не выведением в романе самостоятельных нешляхетских типов, а за счет изображения широких контактов шляхты с людьми низшего звания, т. е. посредством подчеркивания того исторического своеобразия, которое отличало средневековое польское дворянство от позднейшего, изолировавшего себя от общения с народом. Другими словами, многосторонность картины достигается здесь благодаря меньшей сословной ограниченности самой шляхты.

Что в «Крестоносцах» эпоха стилизуется в духе шляхетских представлений, доказывает прежде всего характер идеализации образов. Идеализация персонажей здесь (как и в «Трилогии») возрастает по мере перехода от низших к высшим ступеням феодальной иерархии. В меньшей мере распространяется она, понятно, на обличаемых крестоносцев, однако и здесь Конрад фон Юнгинген явно возвеличивается. Хотя при нем не прекращались опустошительные набеги на Литву, хотя под его руководством был осуществлен захват Добжинской земли и начата усиленная подготовка к нападению на Польшу, в изображении Сенкевича он предстает человеком по натуре миролюбивым, единственно лишь по своей бесхарактерности позволяющим бесчинствовать орденским братьям. Вообще магистры ордена и Конрад и Ульрих овеяны духом благородства и в этом отношении нередко даже противопоставляются в диалоге поляков массе тевтонского рыцарства.

Что же касается польских феодалов, верховодивших в стране, то они почти все сплошь идеализируются, причем сильнее всех приукрашивается, понятно, королевская чета. Не менее показательно и то, как оцениваются люди низшего звания. В образе оруженосца Главы, например, выделяются и путем резкого укрупнения идеализируются только черты преданного слуги, по натуре далеко не робкого и знающего себе цену, но при всем том даже в помыслах не смеющего преступить ту патриархальную заповедь, которая дозволяла ему любить свою госпожу, милую его сердцу

Ягенку, лишь холопскою любовью. Вся эта градация светотеней в точности соответствует феодальному миропониманию.

При более конкретном рассмотрении мы обнаружим, что ракурс изображения в «Крестоносцах» включает в себя множество различных точек зрения, но все они, в конечном счете, интегрируются в феодальном ви́дении мира. Начало романа, по справедливому мнению критики, является поистине гениальной экспозицией, сразу же погружающей нас в мир средневековья. Достигается это не только тем, что Сенкевич предельно насыщает первые разделы массой характерных бытовых и психологических деталей, что он тут же намечает перспективу обострения польско-тевтонского конфликта и, вместе с тем, представляет главных действующих лиц, судьба которых станет своего рода сейсмометром предгрозовых исторических колебаний; но и тем, что романист находит выгодную позицию обозрения всего того, о чем он рассказывает. Сначала автор «Крестоносцев» смотрит на изображаемое как бы с позиции своих современников, которых поражала средневековая экзотика; но потом, создав впечатление удаленности и необычайности, незаметно переходит на позицию самих героев и в дальнейшем рисует предметы, пейзажи, события и людей сквозь призму их собственного ви́дения. Причем аспект обозрения все время меняется в зависимости от свежести взгляда действующих лиц, важности событий и от того, кто в них участвует.

Так, монастырь в Тынце описывается в аспекте созерцания той «безликой» свиты придворных, которая еще не видела его, а не по восприятию рыцарей из Богданца и княгини, уже бывавших здесь; сцена княжеской охоты изображается, главным образом, под углом зрения де Лорша, т. е. чужеземца, впервые в ней участвовавшего и острее других воспринимавшего ее экзотику; жмудский лагерь рисуется по свежим впечатлениям Главы, который в отличие от Збышка и Мацька никогда не видел такого войска и потому «разглядывал все с любопытством, думая о том, каковы эти воины в бою, и сравнивая их с польским и немецким рыцарством» (405).

При описании значительных исторических фактов (например, Грюнвальдской битвы) Сенкевич, увеличивая удельный вес авторских ремарок и оценок, переводит повествование в план прямого выражения своих собственных воззрений, перемежая их с живым впечатлением действующих лиц. Понятно, что отдельные картины выдерживаются писателем преимущественно в ключе восприятия непосредственных участников каждого данного эпизода. К примеру XXXII раздел, повествующий о трагических переживаниях Юранда по пути в Щитно, от начала до конца окрашен его субъективностью. Зато в следующем разделе (I разделе второго тома) взгляд со стороны польского рыцаря на крестоносцев сталкивается и перекрещивается с рядом противоречивых точек зрения тевтонской толпы, потешавшейся над Юрандом, при-

чем из них наиболее резко выделяется садистский аспект Данфельда.

Беспрестанно меняясь по ходу повествования, аспект освещения происшествий чаще всего приближается, естественно, к мировосприятию главных героев, а из них — особенно настойчиво к ви́дению Збышка. Точке зрения Збышка, центрального героя, автор «Крестоносцев» придает исключительно важную композиционную функцию.

Збышко — юноша. Для романиста юность его героя имеет не только значение символа растущей мощи «молодого» народа, но и обеспечивает большие художественные возможности в обрисовке своеобразия средневековых типов. Раскрывая картину эпохи преимущественно сквозь призму понимания и настроения юного воина, Сенкевич тем самым сгущает атмосферу известной наивности мышления, какой далекие предки отличались от читателей романа, и этим оттеняет историческую дистанцию в духовном развитии тех и других. Этот прием подчеркивания относительной примитивности польской средневековой культуры дополняется, с одной стороны, ее контрастным сопоставлением с обычаями западноевропейских рыцарей, которым подражает Збышко, а с другой — таким же контрастным сопоставлением благовоспитанного польского рыцаря, в роли которого фигурирует все тот же Збышко, с типами «дикой» шляхты (Вильк, Чтан). В моральном плане Збышко противопоставляется молодой тевтонской поросли — Ротгеру и, наоборот, сближается с де Лоршем, олицетворяющим истинно рыцарское благородство иноземцев, и т. д. Благодаря такому многогранному контрасту, создаваемому призмой збышкинского ви́дения, образы польских воинов предстают перед нами не только в своем историческом отдалении от нас, но и в своем национально-бытовом своеобразии. Но этим не исчерпывается композиционная функция образа Збышка.

Господствуя в романе, збышкинский взгляд на вещи озаряет своим радужным светом также почти все портреты исторических лиц. Последние изображаются Сенкевичем как бы в двух планах: в интимном, когда они общаются с вымышленными персонажами, и в официальном, когда они показываются издалека как исторические знаменитости. Как частные лица они обладают чертами живых людей, как официальные — водружаются на котурны и ходят в ореоле славы. Эти два, казалось бы, взаимоисключающих плана изображения превосходно совмещаются у Сенкевича благодаря тому, что тот фимиам подобострастия, откуда берут свое начало все официальные представления, исходит здесь, так сказать, из своего первоисточника, от вассального уничижения Збышка, Мацька и других перед своими могущественными повелителями. Вследствие этого исторические котурны знаменитых рыцарей и государственных мужей, как и окружающий их ореол официального почитания, кажутся очень естественными, хотя такая есте-

ственность ничего, или почти ничего, не дает для понимания их характеров и их действительной исторической роли.

К. Войцеховский верно заметил, что исторические персонажи рисуются Сенкевичем, «словно *образы на стекле*, которые, сверкая в лучах солнца, позволяют скорее созерцать себя, чем обстоятельно познать» [63].

Наивно восторженное отношение юноши к миру, требовавшее для своей передачи соответствующей стилизации картины, открывало в то же время перед писателем возможность ввести в свое повествование и органически слить с ним элементы сказочного и эпико-героического стиля. Под этим углом зрения показательно уже первое предложение, которым начинается роман: «В Тынце, в корчме «Свирепый тур», принадлежащей аббатству, сидела за столом кучка народу и слушала *бывалого рыцаря*, который вернулся *из дальних стран* и рассказывал теперь...» и т. д. (15). «Бывалый рыцарь», «из дальних стран» (вместо прямого указания Литвы, откуда вернулся Мацько с племянником) — это словосочетания сказочного происхождения, которые поэтому сразу же придают повествованию колорит давности и необычности. Образ самого Збышка тоже иногда рисуется словами из сказочного лексикона. Когда его вели на казнь, он в своем великолепном наряде «казался принцем» (98), а Ягенке так и впрямь «почудилось, что это к ним явился сам *королевич*» (132). В другой раз, наоборот, сама Ягенка показалась Збышку «в ослепительном сиянии своей красоты — высокая, печальная и прекрасная, словно *княжна* или подлинная *королевна*» (484) и т. д.

Сообщая о предстоящих ристалищах, Мацько успокаивает своих собеседников: «— Э.— ответил он,— за наших не бойтесь. Ян из Влощовы будет там, каштелян добжинский, да Миколай из Вашмунтова, да Яська из Здакова, да Ярош из Чехова – все славные рыцари, отменные храбрецы, им не в первой драться на копьях ли, на мечах ли, или на секирах. Будет на что поглядеть...» и т. д. (19). Сенкевичевская манера рекомендовать знаменитых польских воителей (а они в сущности были самыми обыкновенными феодалами) необычайная, типично былинная. И таких, имитирующих былинный сказ упоминаний исторических имен чуть ли не целыми списками, можно насчитать немало в романе.

Иным аспектом той же стилизации, связанной с призмой збышкинского восприятия действительности, является иконописная ретушь образов. В иконописной манере полностью выдержан портрет королевы Ядвиги и в значительной части также образ Дануси, что, к слову сказать, вполне гармонирует с ее ликом истинной мученицы. Элемент иконописности можно указать, далее, в портрете Юранда, превратившегося под конец жизни в «божьего человека».

---

[63] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 169.

То же самое, хотя и с поправкой на дьявольскую личину, относится и к портрету Зигфрида де Лёве.

Все это — элементы средневековых народных представлений, которые приобретают в романе весьма существенную стилевую функцию. А именно, отмеченные печатью древности и необычности, элементы сказочной фразеологии, героического эпоса и жития святых позволяют автору «Крестоносцев» по существу без единого архаизма создать яркий эффект архаистики, придающей повествованию историческую окраску. Кроме того, ассоциируясь с народными представлениями о богатырях и мучениках, эти фольклорные элементы становятся для Сенкевича средством формального выражения общности патриотических рыцарей с народом и таким путем переходят уже в план содержания, в план идейной интерпретации их образов.

Правда, Сенкевич причисляет Ядвигу к лику святых как будто без всякой «помощи» Збышка; он канонизирует ее посредством поэтизации тех чувств безмерной любви и обожествления, которые якобы завещала потомкам народная память. Но этот риторический способ изображения вряд ли бы удался Сенкевичу, если бы он не показал нам польскую королеву живой в костеле, а в костеле он представил ее такой, какой она явилась восторженному взору экзальтированного Збышка. Опиши ее Сенкевич в это мгновение по наблюдению какого-нибудь придворного, близко с нею соприкасавшегося,— и гимн святой Ядвиге стал бы невозможен или же прозвучал бы фальшивой нотой. Тут-то и выявляется роль збышкинской точки зрения в композиции «Крестоносцев». И таково вообще ее значение для монтажа картин с элементами высокого, былинного и иконописного стиля: композиционно-связующая функция образа Збышка сказывается зачастую здесь не прямо, а опосредованно, через отношение различных отрезков текста друг к другу.

Впрочем, здесь мы вышли уже в ту область, где композиция романа определяет изобразительно-экспрессивные качества его языка.

9.

Язык — конкретный строительный материал — образует ту внешнюю сторону произведения (текст), через которую до мельчайших подробностей просвечивает его внутренняя сторона или содержание. Он поэтому может быть представлен в качестве пятого компонента структуры романа. В такой постановке проблемы уже дан и основной методологический принцип анализа художественного языка. Ибо, вообще говоря, один и тот же язык на уровне лингвистических определений может выступать в любой из своих стилевых функций: художественной, научной, публицистической и т. д. Стало быть, как строительный материал вообще слово

потенциально заключает в себе все возможности его применения Какая из скрытых в нем возможностей обнаружит себя в действительности, это зависит уже не от внутренних, а от внешних отношений слова, т. е. от его контекста в системе иных нелингвистических структур. В этом пункте прав М. Бахтин, который утверждает, что изучение художественной речи — собственно уже область не лингвистики, а металингвистики[64].

Ту же мысль можно сформулировать и по-другому: хотя словесное искусство возникает на основе лингвистических закономерностей языка и возможно только при условии их соблюдения, однако его художественная специфика не сводится к ним — она есть результат более сложных отношений[65]. Так, в границах жанровой специфики исторического романа художественность слова определяется, очевидно, обратным действием на него конкретных особенностей фабулы, системы характеров, сюжета и композиции, вне которых слово теряет свою эстетическую определенность и становится в сущности таким же нейтральным элементом речи, как в любом словаре.

Под этим углом зрения художественный язык «Крестоносцев» требует специального и притом чрезвычайно обширного кропотливого исследования,— мы ограничимся лишь несколькими замечаниями, вводящими, как нам кажется, в суть дела.

Когда Сенкевич приступал к «Крестоносцам», перед ним стояла задача: найти такие словесные формы, которые бы с максимальным приближением к действительности воспроизвели образ мышления предков. Для этого романисту совсем не требовалось воскрешать язык минувшей эпохи. Не говоря уже о том, что из-за недостатка памятников средневековой польской письменности такая задача была бы для него непосильной, она и по существу была бы надуманной и ненужной.

Произведение искусства — сознает ли это художник или нет — всегда предназначается им для общения с живыми, и этим уже ставятся вполне определенные условия и границы языкотворчества. Если писатель обращается со своим словом, скажем, о римлянах, греках или американцах к полякам, он пишет по-польски, и точно так же, если он рассказывает о предках современникам, он должен вести свой рассказ не на мертвом языке предков, а на живом современном литературном языке. Архаизация речи означает не ее подделку и не реставрацию старой речи, а лишь некоторую активизацию отмирающих элементов *современного* языка. Эта активизация должна соответствовать своему истинному художественному назначению: служить только целям верной передачи мыслей и чувств изображаемой эпохи и одновременно поддерживать в читателе ощущение известной дистанции времени.

---

64 М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 247.
65 См.: Г. Шпет. Внутренняя форма слова. М., 1927, стр. 145—146.

Если язык исторического романа резко отклоняется от современной литературной нормы (как, например, в «Болеславе Храбром» А. Голубева), если он перенасыщается архаизмами или же копируется по образцам старой речи, он неизбежно вступает в противоречие со своей изобразительно-экспрессивной функцией: его коммуникативность снижается, он теряет способность быстро ориентировать читателей в описываемом мире, переключает их внимание с содержания на форму и вместо возбуждения сложной гаммы эмоций вызывает одно-единственное чувство удивления перед странной авторской манерой изъясняться. А ведь высокая коммуникативность языка, быстрота ориентации с его помощью в мире описываемых явлений и обусловленная этой быстротою ориентации непринужденность ассоциаций, обеспечивающих мгновенную связь мысли с чувством, есть необходимое условие *живости* читательского воображения, а значит и художественной действенности произведения.

Сенкевич, справедливо признанный гениальным стилистом, прекрасно понимал это и потому, преодолевая все трудности, сумел найти верное решение. Он обратился к крестьянскому диалекту Подгалья, где в изобилии сохранялись старопольские формы речи [66]. «Дополнительным же соображением было, наверное, убеждение, что этот говор, популяризируемый тогда Ст. Витkeвичем («На перевале», 1891), повестями Сабалы, книжечками А. Стопки, поэзией К. Тетмайера и Я. Каспровича, ближе и понятнее читателю, чем язык «Свентокшижских проповедей» или «Библии королевы Зофьи» [67]. Нельзя не согласиться с Ю. Кшижановским в том, что лингвистическое исследование использованного Сенкевичем говора (вроде статьи Э. Павловского) не исчерпывает предмета. Действительно, функция этого диалекта в «Крестоносцах» далеко выходит за пределы возможностей лингвистического анализа.

По словам Ф. Гёзика, автор «Крестоносцев» в беседе с ним настойчиво подчеркивал, что «XIV и XV века — это времена варварства и темноты, когда сам папа умел, правда, читать, но был безграмотным и подписывался крестом, как наши крестьяне. Люди той эпохи — не только у нас, а и в других местах,— это натуры грубые, умственное развитие которых вовсе не превышало интеллекта наших нынешних конюхов и батраков, Мацьков и Войтков» [68]. Наблюдение — чрезвычайно любопытное. Оно указывает на то, что жители Подгалья помогли романисту найти не только верное средство архаизации речи предков, но и следы средневековых пережитков, старинных верований, патриархальных понятий и варварских обычаев.

[66] E. Pawłowski. Gwara ludowa w «Krzyżakach» Sienkiewicza.— «Język Polski», 1949, N 29.

[67] J. Krzyżanowski. Henryka Sienkiewicza «Krzyżacy».— powieść klasyczna.— H. Sienkiewicz. Krzyżacy, t. 1, str. 20.

[68] F. Hoesick. Sienkiewicz i Wyspiański, str. 25—26.

Это не значит, конечно, что автор «Крестоносцев» облекал в рыцарские доспехи закопанских горцев. Последние служили не прототипами его героев, а живой моделью культуры известного уровня, ориентируясь на который он мог с наибольшей вероятностью реставрировать средневековый образ мыслей и речений в их естественном единстве. Даже в русском переводе (Е. Егоровой) можно проследить, как Сенкевич, избегая изысканной манеры культурного общества выражать известный круг понятий и чувств, облекает их в форму простонародных речений: «Но на этот раз грудь у нее защемило от жалости, как подумала она, что не для нее эта краса и что другая пришлась ему по сердцу» (153); «...а Чтан так вытаращился на Збышка, точно не человека увидел, а какое-то немецкое чудо» (163); «— Не видать уже мне его больше,— сказала она,— а увидеть с дочкой Юранда, так лучше мне прежде очи выплакать» (170); «Ей-ей, правда!.. Уж после тебя та ему не больно придется по вкусу,— сама знаешь, ядреней и красивей девки, чем ты, на всем свете не сыщешь» (171); «Сейчас, если только кто крикнет ей на ухо: «Збышко!» — так будто шилом ее кольнет. Такая уж наша женская доля, ничего не поделаешь, потому на то воля божья...» (193); «— Я люблю тебя так, что дух занимается» (203), и т. д. Все это простонародные речения (в данном случае не суть важно, из какого диалекта они взяты; существенно лишь то, что они отличаются от форм литературно изысканной речи). И они-то в основном придают стилю романа архаический оттенок.

Иначе говоря, для Сенкевича подгальский говор послужил не столько материалом, сколько фильтром для отцеживания искомых представлений и понятий, т. е. он был для него, как верно подчеркивает В. Гостомский[69], прежде всего средством проникновения в духовный мир предков. Дополненный элементами фольклорного происхождения, о которых говорилось выше, и старой терминологией, главным образом из военной, охотничьей, церковной и торговой практики, этот говор и помог ему создать тот удивительный словесный субстрат современного литературного языка, из которого построены его «Крестоносцы».

На основе такой слегка архаизированной литературной речи автор «Крестоносцев» и реализует безграничные возможности слова формировать образ, т. е. вызывать конкретно-чувственные представления благодаря обратному воздействию на него фабулы, системы характеров, сюжета и композиции романа. Поясним наш тезис примером: «— Боже, ниспошли победу правому! — воскликнули мазовецкие рыцари» (310).

Из этого предложения, если его рассматривать отдельно, можно вычитать лишь то, что в нем звучит голос польских феодалов и что те жаждут справедливости. Количество информации здесь

---

[69] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 167.

крайне ограничено. На основании этого восклицания нельзя установить, к какой эпохе оно относится, кто и о чем спорит, на чьей стороне правота, действительно ли восклицающие желают торжества правды или только прикидываются правдолюбцами, кому они симпатизируют из спорящих, какую мысль связывает автор с этими словами, какой оттенок чувства вкладывает он в них — трагический или комический — и, наконец, как нам, читателям, относиться ко всему этому. Выписанный фрагмент речи с одинаковым основанием может быть включен в художественный, публицистический или научный контекст (как в нашем примере). Сам по себе он нейтрален и не имеет определенного характера. Но для того, кто воспринимает эту лексическую единицу в ее отношениях к структуре предшествующей части «Крестоносцев», она имеет совершенно определенное значение элемента художественной речи.

Прежде всего в сознании читателя она связывается с неожиданным поворотом событий, с фабулой — категорией нелингвистического порядка. Брат Ротгер явился ко двору мазовецкого князя, чтобы этим поступком доказать непричастность крестоносцев к похищению Дануси и заодно пожаловаться на Юранда, попавшего к ним в лапы. К вящей славе ордена он вызывал на суд божий каждого, кто бы дерзнул усомниться в правдивости его слов. Но никто из придворных, обескураженных наглостью крестоносца, не смел поднять брошенную им перчатку — всех страшило возмездие небес,— как вдруг появился Збышко и принял вызов. Таким образом, восклицание мазовецких рыцарей становится их реакцией на возникшую драматическую ситуацию. Увязывая происходящий спор с цепью предшествующих фактов, фабула точно обозначает его время и тем придает реплике поляков тот ярко выраженный средневековый колорит, которого нет в самой фразе, где разве только с большой натяжкой можно было бы обнаружить признаки архаической лексики.

Далее. Так как указанная реплика исходит от людей, обманутых крестоносцем, она оказывается не нейтральной и по отношению к системе характеров, отражающей столкновение двух обществ и их противоположных моралей. В этой системе восклицание польских рыцарей приобретает дополнительный смысл обобщающего порядка: исход поединка, от которого ждут выяснения, кто же прав из отдавших себя во власть всевышнего, должен явиться как бы предзнаменованием грядущей схватки Польши с орденом.

Но и это не все. Восклицание мазовецких рыцарей содержит в себе их сомнения в правоте Збышка и их страстное желание увидеть его победителем в единоборстве с ненавистным тевтоном, их тревогу за его жизнь и одновременно готовность признать истину факта, покориться воле небес, т. е. оно насквозь пронизано напряженными эмоциями и психологическими противоречиями, которые являются уже результатом воздействия сюжета на данную реп-

лику. Накал сюжетного движения в реплике передается читателю, сказываясь на его восприятии этой фразы. В отличие от восклицающих, читатель (а ему доподлинно известна вся подноготная подлых замыслов крестоносца) не питает иллюзий насчет его невинности, но это не уменьшает ни его тревоги за жизнь полюбившегося героя, ни его возмущения наглой лживостью Ротгера. Как покажут они себя в смертельном бою? По всей вероятности, их участь решат физическая ловкость и моральная стойкость и не в последнюю очередь сила внутреннего убеждения в своей правоте. Но не исключена и случайность. Поэтому восклицание мазовецких рыцарей: «Боже, ниспошли победу правому!» — не только в их устах, но и в устах читателей звучит мольбою. Оно принимает на себя всю тяжесть тех обид, какие причинили крестоносцы Данусе, ее отцу и Збышку, и как бы корчится в муках их страданий, взывая к небу об отмщении.

И, наконец, заключая III раздел второго тома, эта реплика благодаря своему композиционному положению, звучит остро поставленным открытым вопросом, ответить на который должно дальнейшее повествование. Она, стало быть, выполняет еще функцию интригующего элемента, стимулирующего любознательность читателя. Всего этого нет, конечно, в самой фразе, в ее грамматическом оформлении, синтаксической конструкции, в ее семантике и фонетике. Но это, или нечто сходное с этим, есть в ее связях с остальными, нелингвистическими компонентами структуры романа, которые и превращают ее из нейтральной лексической единицы в средство, способное пробудить в читателе множество разносторонних ассоциаций и тем вызвать в его воображении впечатляющий образ, богатый мыслью и чувством [70].

Подвергаясь воздействию фабулы, системы характеров, сюжета и композиции, язык произведения искусства, в свою очередь, оформляет их и в этой функции строительного материала иногда получает даже независимую от них тональность, или выразительность, например, в своеобразии построения предложений, в разном соотношении коротких и длинных периодов, в привязанности автора к отдельным оборотам и отдельным словам. Так, Сенкевича

[70] На первый взгляд все эти рассуждения, танцующие вокруг одной фразы, выхваченной из контекста, могут показаться весьма надуманными, так как с виду речь идет всего-навсего как будто о возможных связях отдельно взятого предложения с предшествующим текстом романа. Но вот это как раз и неверно. Дело в том, что каждое из следующих предложений, строго говоря, воспринимается уже не на фоне собственно предшествующего текста, а на фоне всего того, что вошло посредством него в сознание читателя и превратилось в определенное состояние его мыслей и чувств, что сконцентрировалось в его памяти и обросло массой впечатлений и знаний, почерпнутых отнюдь не из данного произведения, а из других источников и, в частности, из жизненного опыта. Это-то обогащенное и сконцентрированное в сознании читателя содержание всякий раз и изливается, проецируется на каждое следующее предложение. Стало быть, это уже не только отношение текста к тексту.

как баталиста (аналогичное явление можно было бы продемонстрировать также и на его искусстве как пейзажиста, психолога и т. д.) легко узнать по употреблению излюбленных им слов, относящихся к охотничье-земледельческой сфере.

Ураган, лес и лесоруб, нива и косец, птица вообще и ястреб в частности, дикие звери, волк и его жертвы — вот излюбленный лексикон Сенкевича, из которого он черпает свои эпитеты и сравнения для описания битв и поединков. Немцы в страхе перед Юрандом «шарахнулись и бросились врассыпную, как стадо овец перед волком, который убивает их одним ударом клыков». Юранд «валил немцев на забрызганный кровью пол, как ураган валит кусты и деревья...», «...казалось, что... вся эта свора вооруженных немцев подобна своре визжащих собак, которые без помощи стрелков не могут одолеть свирепого зверя — одинца...» (298). «Все рассыпались по залу, как стая скворцов рассыпается по полю, когда на нее кинется с неба кривоклювый ястреб...» (298—299). В одной из стычек с тевтонами на Литве пешим жмудским воинам подоспели на подмогу жмудские бояре, Збышко, чех и мазуры. «Под их могучими ударами конница дрогнула и колыхнулась, как лес под напором ветра, а они, подобно лесорубам, которые валят лес, стали медленно, напрягая все силы в тяжком ратном труде, подвигаться вперед» (420). Во время Грюнвальдского сражения польские воины осадили тевтонских рыцарей, «как лев осаживает быка», «...молодой Збышко из Богданца бросился, как вепрь, в самую гущу врагов, а рядом с ним шел старый грозный Мацько и разил немцев, нанося рассчитанные удары, словно волк, который, если кусает, то только насмерть» (579), «...польские хоругви ураганом ринулись на врага» (584). «По своему боевому обычаю, немцы стали в огромный круг и защищались, как стадо вепрей, окруженное волчьей стаей. Польско-литовское войско взяло в кольцо этот круг рыцарей, словно удав, обвивающий быка, и сжимало кольцо все тесней... Как лес, рубили немцев поляки...» (585—586) и т. д. и т. п.

Нет сомнения, что все эти сравнения и эпитеты согласуются с основными видами труда и занятий изображаемых людей. Но главное здесь не в этом, а в стилизации языка под героический эпос...[71] У Сенкевича она настолько прочно срослась с его манерой изображать боевые эпизоды, что подобная фразеология характеризует не только его «Крестоносцев», но и «Трилогию», и встречается даже в произведениях на современные сюжеты. Следовательно, она носит относительно самодовлеющий характер, не обусловленный структурой его конкретных произведений, хотя она-то, в частности, и составляет один из тех особенных элементов его стиля, по которому безошибочно узнается слог Сенкевича, его

[71] Например, описание схватки Юранда с немцами, из которого мы выписали несколько цитат, по словам Ю. Кшижановского, восходит к последней книге «Одиссеи» (см. указ. соч., стр. 10).

индивидуальный почерк. Элементы такого рода характеризуют лишь одну, внешнюю сторону писательского стиля и, понятно, еще не раскрывают (и уж тем более не исчерпывают) художественной специфики языка. Однако в отличие от других элементов они резко бросаются в глаза и, быть может, поэтому привлекают к себе особое внимание некоторых исследователей.

Более того. Элементы этого рода сравнительно легко выражаются в количественных показателях. Вполне возможно определить величину средних предложений, вычислить процент коротких и длинных периодов от числа первых, проделать то же самое с типичными для писателя синтаксическими конструкциями и оборотами речи, допустим деепричастными, исчислить частоту повторяемости излюбленных писателем слов и т. д. В совокупности все эти данные, если их подвергнуть дальнейшей обработке, дадут достаточно точную, математически объективную, хотя и далеко не полную характеристику индивидуального стиля писателя.

Такие выкладки, при всей их недостаточности, практически уже сейчас могут быть использованы, например, в текстологии, а главное — они имеют огромное теоретическое значение как первые поиски путей внедрения математических методов в литературоведение. Конечно, статистический анализ лексики и разработка принципов применения опознающих устройств к чтению разных текстов для выявления их различия по внешним признакам, с одной стороны, и исследование образности слова и его собственно художественной специфики, с другой — это существенно разные вещи. Художественную специфику слова, как мы пытались доказать, нельзя раскрыть, не принимая в расчет факт обратного воздействия на лексику нелингвистических компонентов структуры произведения [72],— так, если речь идет о романе, то прежде всего — его фабулы, системы характеров, сюжета и композиции. А эти последние, при их нынешней разработанности, пока что совершенно не поддаются количественным определениям.

То, что мы предложили вниманию читателя, есть в сущности лишь поверхностное аналитическое описание структуры «Крестоносцев» с очень слабыми попытками систематизации, или синтеза, выделенных определений. Но и оно дает некоторое основание уяснить (правда, в самых общих чертах) отношение формы романа к его идее, а значит приблизиться к ответу на вопрос, поставленный в начале исследования: почему «Крестоносцы» уступают предшествующим историческим романам Сенкевича выразительностью художественного рисунка?

---

[72] На этой стороне вопроса очень верно акцентирует внимание Ю. М. Лотман в своей чрезвычайно интересной и во многом новаторской работе: «Лекции по структуральной поэтике», вып. 1.— «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 160. Тарту, 1964.

10. В этой связи особого внимания заслуживают те критические замечания, которые высказывались в адрес Сенкевича.

По словам В. Фельдмана, политическая история подготовки Грюнвальдской победы в «Крестоносцах» полностью отсутствует так же, как характеристика внутреннего положения страны (усиления можновладцтва и ограничения королевской власти, роста шляхетского самоуправства, закрепощения крестьян и т. д.)[73]. З. Швейковский со своей стороны отмечает, что мы не найдем в «Крестоносцах» картины политического, культурного и религиозного движения, например выступлений в защиту свободы вероисповеданий и славянского единства. «По этим вопросам, кроме общих упоминаний, нет собственно речи в романе Сенкевича. Его не интересуют, далее, также выдающиеся государственные мужи, тогдашние политики; не интересует надвигающийся мир Возрождения...»[74].

Мы уже говорили и еще раз повторим, что нельзя упрекать писателя за то, чего он вообще не изобразил. Романист, который поставил бы своей целью показать все, не показал бы ничего, кроме своего полнейшего непонимания законов художественного познания, которое, как и научное познание, отвлекается от многих сторон и явлений, для того чтобы пристально рассмотреть только некоторые. Поэтому отсутствие в картине каких-то сторон жизни, событий, типов, штрихов и т. д. в такой же мере может быть достоинством, как и недостатком,— все зависит от того, чем вызвано данное опущение и к чему оно ведет. Если художник оставляет вне рамок повествования какие-то явления с целью большего сосредоточения мысли на других явлениях, менее известных, более актуальных или более важных для решения поставленной проблемы, то нелепо видеть недостаток в таком идейно обусловленном выборе. Но если какие-то явления пропускаются художником по недосмотру, по незнанию или из-за неверного расчета; если их отсутствие не помогает, а даже затрудняет познание изображаемого — словом, если это не мотивировано необходимостью лучшего выражения идеи и ведет к ее односторонности, делает ее неполноценной, неубедительной, а то и вовсе ложной, то, понятно, такое ограничение картины есть ее недостаток.

Подходя с этой меркой к «Крестоносцам», нельзя сказать, чтобы все упреки в адрес Сенкевича были несправедливы. Это касается прежде всего полноты изображения политической жизни. В самом деле, стремиться убедить в неизбежности крушения одного из борющихся государств и в то же время оставлять на периферии сюжета политическую историю борьбы с ее ведущими представителями — значит противоречить своему собственному за-

[73] «O «Krżyzakach» Henryka Sienkiewicza», str. 120—121.
[74] Там же, стр. 233.

мыслу. Поставленная Сенкевичем задача по существу своему требовала погружения в политическую историю. Между тем он попытался обойти ее и водрузить свою широкую концепцию на чересчур узком основании, каким является его частно-приключенческая фабула. Сама по себе (если не считать, конечно, ее увядания в самом конце) она не уступает фабулам предыдущих произведений Сенкевича ни стремительностью развертывания, ни изобилием интригующих поворотов, ни силою драматизма. Но в романах «Трилогии» любовно-приключенческая интрига переплеталась с исторической, тогда как здесь она становится единым сюжетным стержнем, объединяющим оба эти начала. Монолитность фабулы «Крестоносцев» есть несомненный шаг вперед по пути перестройки структуры романа. Но — в сравнении с концепцией писателя — шаг слишком робкий, почти незаметный.

Мы уже говорили, что идея «Крестоносцев» по существу достаточно глубокая, а конкретизирующая ее историческая концепция претендует на широкое обобщение. Однако если спросить, на какой формальной основе зиждется это обобщение, то выяснится: главным образом, на декларациях автора и его героев. Сеть авторских ремарок и исторических напоминаний, вкладываемых в уста действующих лиц в виде общих суждений, бесспорно, играет важную роль: она указывает сферу применения «Крестоносцев» и повышает их актуальность. Но с помощью одних общих фраз нельзя существенно изменить фабулу, систему характеров и сюжет романа, через которые в этой жанровой форме и совершается в основном *образное* обобщение. Между тем фабула, система характеров и сюжет обладают некоторой самостоятельностью значения. Подобно слову, обозначающему какое-либо понятие на разных ступенях его развития или применительно к разным условиям, они тоже могут оформлять различное содержание и с разной степенью соответствия выражать его. Последнее и становится явным при сравнении «Крестоносцев» с «Трилогией».

В «Трилогии» носителями патриотического начала выступали исключительные герои, величие которых определялось достоинствами их индивидуального склада. Раскрытие характеров таких персонажей, естественно, связывалось в основном с их личными похождениями, в которых они и проявляли себя с лучшей стороны. Какими бы избитыми ни казались сюжетные схемы, совмещавшие частно-приключенческий план с историческим, но эти схемы отвечали основной задаче: показать яркие индивидуальности. Они были органическим средством ее решения, и поскольку не исторический анализ, а моральный идеал лежал в основе идеи «поддержания духа», вполне согласовались с таким принципом построения, при котором один эпизод следовал за другим без особого общественно-исторического обоснования.

Так как переход от одного события к другому и степень подробности изображения каждого из них мотивировались в «Трило-

гии» участием или неучастием этих вымышленных персонажей, стоявших в центре повествования, то, понятно, что «произвольное» переплетение частно-приключенческой интриги с исторической коллизией являлось здесь оборотной стороной случайных похождений героев. Поэтому, например, картина сражения под Берестечком в романе «Огнем и мечом», несмотря на ее поверхностность, является художественно эффектным эпилогом, подчеркивающим неизменную удачливость ведущих героев и тем акцентирующим внимание на главном смысле идеализации их образов: они должны являть собой образец победоносной патриотической веры.

В «Потопе» связь частных судеб с судьбой отечества обозначена еще теснее, однако и здесь основной акцент падает на личные похождения, что в структуре романа четко выделяется эпилогом, где мы расстаемся со счастливым Кмитицем.

В «Крестоносцах» идея «поддержания духа» глубже врастает своими корнями в историю. Хотя Збышко и Мацько тоже действуют из чувства преданности своему королевству, однако их любовь к отчизне неотделима от их инстинкта продолжения рода, кровной мести, стремлений к военной добыче, к захвату пленных и иных житейских побуждений. Другими словами, их патриотизм носит не отвлеченно-возвышенный, а конкретно-исторический характер; в отличие от героев «Трилогии» они не являются его исключительными носителями. Наоборот, их значение заключается не столько в них самих, сколько в их единстве с борющимся народом, в их представительности как реалистических типов. Поэтому их частные судьбы гораздо теснее сопряжены с общей судьбой Польши и поставлены в прямую зависимость от нее.

Но эта-то более органическая связь частной жизни героев с подспудным, глубинным течением истории как раз и делает малопригодной прежнюю фабулу с точки зрения конкретизации патриотической идеи романа. К. М. Гурский верно заметил, что «в конце книги у него речь идет уже не столько о его героях,— речь идет у него об обидах массы. Людская боль сочится сначала мелкими ручейками, потом образует потоки, полые и грозные реки. Кто сдержит тогда разлив?» [75]. Действительно, ход авторской мысли именно таков, и он подводит нас к Грюнвальду. Но как подводит!

Реалистические персонажи, в отличие от романтических, выражают ту или иную идею, например, патриотическую, только в меру своего опыта, как это и бывает в жизни, когда, скажем, лицо, ограниченное условиями деятельности в какой-нибудь глухой провинции или деревне, оказывается не в состоянии возвыситься до общеполитического кругозора государственного деятеля. Главные герои «Крестоносцев» — реалистические типы. Но ни

[75] «O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza», str. 84.

один из них не представляет и по своему положению частных лиц не мог представлять всей стихии общенародного движения или интересов всего государства, и потому, при всей колоритности их образов, они недостаточно мотивируют назревание исторического конфликта. Если небольшие «ручейки» людской боли бьют живым ключом в образах Збышка, Дануси, Юранда и других, то «полые и грозные реки» народного гнева теряются в потоке общих фраз. Но такой декларативный способ не обеспечивает индивидуализации, а значит и полноценного художественного выражения мысли.

Вот тут-то и выступает несоответствие старой формы новому содержанию. Фабула в конце романа вянет, разделы дробятся, приобретают фрагментарный характер, и чувствуется, что автор не в состоянии без общих фраз свести концы с концами.

Порождая впечатление какой-то недосказанности, незавершенности, расхождение идеи произведения с его структурой приводит к тому, что читатель, в поисках объяснения своей неудовлетворенности, невольно наталкивается на формальное сходство фабулы «Крестоносцев» с сюжетными схемами прежних романов, и это «открытие» сильно обесценивает в его глазах оригинальность «Крестоносцев». Ему начинает казаться, что он уже многое из этого читал раньше; по схеме прежних романов он может даже предугадать развитие действий и т. д. В результате яркость образов нового произведения тускнеет, а глубина авторской мысли заслоняется потоком чисто формальных, внешних ассоциаций.

Именно действие таких внешних ассоциаций порождает впечатление штампа. А штампом форма, однажды открытая писателем, становится лишь тогда, когда она прочно закрепится в читательской памяти и приобретет характер, напоминающий идиому, с которой известное содержание срастается настолько, что она окостеневает, становясь неразложимым словосочетанием. Разумеется, степень окостенения структуры художественных произведений не идет ни в какое сравнение с затвердением идиом, но все же оно имеет место. Поэтому попытки приспособить старую форму для раскрытия нового, более глубокого содержания редко удаются. Большая претензия настраивает на большие ожидания, и если они не оправдываются хотя бы частично, впечатление будет слабее, чем от произведений менее глубоких, но зато цельных по форме.

Нечто подобное случилось и с «Крестоносцами». Они появились 15 лет спустя после «Трилогии», необычайная популярность которых превратила сюжетную схему ее романов в нечто очень привычное и примелькавшееся. Повторное применение варианта той же фабулы в «Камо грядеши», для целей изображения иного времени, сделало ее еще более трафаретной и как бы подчеркнуло ее тенденцию к отрыву от конкретного содержания. При таком положении вещей возможность построить новый роман по старой

фабульной схеме была сопряжена с огромными трудностями, и мы видим, что Сенкевичу не до конца удалось преодолеть их. Чрезмерная привязанность писателя к ранее выработанной им форме привела к ее заметному обособлению от идеи «Крестоносцев» — к явлению, сходному с тем, какое мы отмечали, говоря об относительной независимости некоторых элементов сенкевичевского языка от структуры его произведений.

Предотвратить невыгодное художественное впечатление могла бы только еще более смелая перестройка сюжета, в котором бы, например, был шире представлен фон народного движения или же выдвинулось на передний план, хотя бы в конце романа, какое-нибудь историческое лицо, предположим, тот же князь Януш или король Ягайло. Только образ исторического деятеля, имевшего прямое отношение к общественно-государственным делам и, следовательно, связанного с движением не частными, а политическими узами, мог бы стать живым носителем исторической идеи, мог бы явиться ее естественной индивидуализацией, а значит и достаточно убедительным художественным обоснованием тех широких обобщений, какие делает романист. Но на такое новаторство Сенкевич, видимо, был уже не способен.

На основании сказанного было бы неверно, однако, утверждать, что «Крестоносцы» (даже если ограничить обобщение одной только формальной стороной) вообще слабее предыдущих исторических романов Сенкевича. Дело в том, что до сих пор мы касались лишь одного объективного фактора, каким является структура этого произведения. Между тем для полной оценки «Крестоносцев» надо принять в расчет еще субъективный момент, относящийся к читательским возможностям применения данной вещи.

В свое время еще А. А. Потебня утверждал, и не без основания, что те обобщения, какие вытекают из художественных произведений, как правило, могут иметь несколько переносных значений; они допускают возможность различных оттенков толкования и соответственно разных уровней глубины[76]. Пользуясь правом метафоры, можно сказать, что художественное произведение, подобно фокусу линзы, преломляет и концентрирует в себе лучи читательской мысли. По контурам словесного рисунка читатель не только распознает отраженную в данном произведении действительность, но и систематизирует накопленные им знания из других сфер наблюдения. Благодаря активному действию ассоциаций, возбуждаемых чтением, изображенная картина становится для читателя своеобразным кристаллизатором распыленных в его сознании впечатлений и разрозненных мыслей; она стягивает их к себе, группирует их вокруг себя, связывает их и в результате такого сгущения дает обобщенное знание, возводя читательскую

[76] А. А. Потебня. Из лекций по истории словесности, стр. 59—76, 139.

мысль на ступень нового качества. Это качество зависит, понятно, уже не только от структуры данного произведения, но и от накопленного читателями запаса впечатлений, подвергающихся кристаллизации в процессе чтения. Поэтому нельзя сказать, чтоб обобщающая сила «Крестоносцев» была одинакова для всех времен и народов.

Если в момент выхода этого произведения агрессивные действия Пруссии, наследницы Тевтонского ордена, испытали на себе немногие народы, а более других — сами поляки, то уже первая мировая война существенно обогатила опыт значительной части человечества. То, что прежде могло еще казаться и казалось частным вопросом польско-немецких отношений, в свете трагедии двух мировых войн приобрело значение всемирно-исторической проблемы. А это резко повысило ассоциативность «Крестоносцев». Колоссальный запас аналогичных впечатлений, накопленный массами за прошедшее полстолетие, обеспечивает этот роман Сенкевича несметным количеством «сырья» и заставляет его, что называется, работать с полной отдачей. Ход истории подтвердил предсказание автора «Крестоносцев», верность его общей мысли. В результате даже общие места романа, рассеянные по авторским ремаркам и диалогу, преисполнились чувством пережитых трагедий, всеобщего горя, людских страданий, и та же художественная структура, подобно переосмысленному слову, стала носителем нового, исторически обогащенного содержания.

Этого нельзя сказать о других исторических романах Сенкевича, в отношении которых действует, пожалуй, обратная тенденция, притупляющая их актуальность, сужающая круг их возможного приложения к современной действительности. Мысль Конопницкой о том, что над Грюнвальдом не простерлась историческая давность, что эта великая рапсодия, воспетая Сенкевичем, все еще содрогается «конвульсивной дрожью живой драмы»,— глубоко верная мысль.

Даже в наши дни она в полной мере сохраняет не только свое научное, но и политическое значение. Об этом свидетельствует тот факт, что миролюбивым народам все еще приходится сдерживать милитаристские силы Западной Германии, бороться против допуска западногерманских реваншистов к ядерному оружию и добиваться наказания военных нацистских преступников. Знаменательно и то, что в школах ФРГ, как констатирует парижский журнал «Монд дипломатик», курс истории «заканчивается на Бисмарке, чтобы не говорить ни о мировой войне 1914—1918 годов, ни о нацизме»[77]. И в этой, ведущейся ныне политической и идеологической борьбе «Крестоносцы» Сенкевича, давно уже признанные знаменитым произведением польской классики, именно благодаря этому признанию продолжают играть еще более существенную роль, чем при жизни их автора.

---

[77] «Известия», 5.V 1965 г.

* * *

Если на основании всего изложенного попытаться теперь наметить тот путь исследования, который мог бы привести к более общей и глубокой оценке произведений Сенкевича, то мы почти неизбежно придем к тому заключению, что только сравнительный план изучения их структуры, их формального единства может обеспечить наиболее любопытные научные обобщения и, в частности, позволит описать их особый тип в ряду других разновидностей исторического романа. Что же касается иных аспектов изучения, то они вряд ли откроют перспективу для широких обобщений. Ибо с точки зрения содержания, читательского восприятия и историко-литературного значения романы Сенкевича слишком неравнозначны, чтобы можно было отвлечься от их конкретных особенностей и на путях такой абстракции получить какие-либо ценные результаты. В самом деле, какие обобщения можно сделать из наблюдений над содержанием исторической прозы польского романиста, кроме весьма банальных заключений вроде того, что во всех его произведениях история рассматривается с позиций отвлеченной патриотической морали? Конечно, и такие абстракции необходимы для правильного понимания мысли писателя. Но в данном случае главный интерес представляет не общая тенденция художника, а ее конкретное преломление в его творчестве, ее частные вариации и особенности. От последних во многом зависит также неодинаковое читательское восприятие отдельных произведений; причем поскольку эта зависимость рассматривается именно в плане содержания, то, с другой стороны, опять-таки приходится прежде всего учитывать отношение читателей к идейной тенденции художника, т. е. акцентировать внимание не столько, собственно, на эстетическом восприятии, сколько на его связи с конкретными социально-политическими убеждениями различных читательских сфер.

Если, далее, выйти за пределы Польши, то придется, кроме того, принять во внимание еще различие национальных традиций. Так, для западноевропейского и американского читателей наиболее интересным историческим произведением польского классика был и, по-видимому, остается его роман «Камо грядеши». Для советского читателя таким произведением стали «Крестоносцы». Но отсюда еще не следует, что известность этих произведений за рубежом соответствует их значению в истории польской литературы и — шире — в истории духовной жизни самого польского народа.

Для польской литературы наибольшее значение имела «Трилогия», хотя на первый взгляд такое утверждение кажется странным: оно не вяжется с тем общепризнанным фактом, что «Трилогия» в некоторых отношениях уступает «Крестоносцам» и несравненно менее актуальна, чем грюнвальдская эпопея, с точки зре-

ния современной идейно-политической борьбы. И здесь, как видим, на пути широких однозначных обобщений возникает необходимость учитывать ряд конкретно-исторических моментов. Если для самих поляков, несмотря на все преимущества позднейших произведений писателя, именно «Трилогия» стала своего рода квинтэссенцией его творческих достижений, то только потому, что она раньше, чем, например, «Крестоносцы», задела наболевшие патриотические чувства массового польского читателя, прочно срослась в свое время с его переживаниями, сделалась классическим образцом нового слова и, вследствие этого, сыграла несравненно более значительную роль в развитии польской исторической прозы, чем последний шедевр художника.

Сила «Трилогии» не только в ее собственных достоинствах, но и в том широком резонансе, какой она вызвала во всей польской литературе. «Крестоносцы» не могли иметь такого резонанса, ибо они во многом повторяли уже открытое ранее Сенкевичем и взятое на вооружение польским историческим романом, а то, что было в них новаторского, не поднималось до уровня формальных, да, по существу говоря, и философских достижений Пруса, автора «Фараона» [78]. Поэтому с точки зрения жанровой эволюции польского исторического романа наибольшее значение Генрика Сенкевича падает на 80-е годы XIX в.

Итак, обозрев важнейшие из аспектов изучения наследства Генрика Сенкевича, мы можем повторить сказанное в начале. А именно: постепенный переход от анализа содержания во всех его многообразных связях с действительностью к характеристике техники художника и от нее к описанию структуры его романов, к раскрытию их формального единства — вот тот путь, который, по нашему мнению, обещает привести к чрезвычайно интересным обобщениям, важным не только для более глубокого понимания произведений самого романиста и их историко-литературного значения, но и для постижения тех общих эстетических законов, которые в их трансформированном виде проявляются, несомненно, и в новейших, современных формах художественного отражения мира.

---

[78] Обоснование этого положения см. в моей книге «Польский исторический роман».

ОГЛАВЛЕНИЕ